

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MARS 1955



JACQUES HEUZEY : LE COSTUME MÉSOPOTAMIEN, A PROPOS DE LA STATUE D'*IDI-LUM* (QUESTIONS DE COSTUME). ¶ LUDWIG BALDASS : LES TABLEAUX CHAMPÊTRES DES BASSANO ET LA PEINTURE RÉALISTE DES PAYS-BAS AU XVI^e SIÈCLE. ¶ KLAUS BERGER : POUSSIN'S STYLE AND THE XIX CENTURY. ¶ WINSLOW AMES : TWO DRAWINGS BY PALMA GIOVINE (NOTES ON DRAWINGS). ¶ J. MATHEY : LANCRET, ÉLÈVE DE GILLOT, ET LA QUERELLE DES « CARROSSES » (DESSINS DE MAITRES ANCIENS). ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

— QUESTIONS DE COSTUME —

LE COSTUME MÉSOPOTAMIEN

A PROPOS DE LA STATUE D'IDI-LUM

I. — LE CHÂLE DE GOUDÉA

EN 1925, entrait au Louvre la statue d'*Our-Ningirsou*, fils de Goudéa, patési de Lagash (fig. 3). M. François Thureau-Dangin lui consacrait immédiatement un important article¹ et me demandait l'autorisation de citer un long extrait d'un mémoire inédit de Léon Heuzey, traitant du costume sumérien. Je pensais que, depuis lors, la cause était entendue, tant la démonstration, particulièrement en ce qui concernait le châle drapé de Goudéa, me paraissait convaincante². Je me trompais et j'ai dû « constater », comme l'écrivait, il y a trente ans, l'éminent épigraphiste et assyriologue, « qu'il règne encore à ce sujet des notions confuses et inexactes ».

C'est pourquoi il me semble opportun de citer à nouveau les passages essentiels de ce mémoire en les illustrant de la même figure schématique (fig. 1) susceptible d'éclairer ces explications verbales et permettant de saisir, d'un coup d'œil, les circuits de l'ajustement. Une restitution sur le modèle vivant (fig. 2) en montrera l'effet réel et donnera lieu à d'utiles comparaisons.

« Comme tous les manteaux antiques, et comme l'himation grec en particulier, le châle des Chaldéens couvre d'abord, de l'un de ses angles, l'épaule gauche³ qui repré-

1. Statuettes de Telloh, dans les *Mon. Piot*, XXVII (1925).

2. Ce mémoire, publié dans la "Revue d'Assyriologie", puis dans mon *Hist. du Cost. dans l'Ant. classiq., l'Orient*, pp. 47-51, pl. 30-33, ne faisait d'ailleurs que reprendre et réaffirmer des conclusions développées depuis longtemps : *Catal. exposit. rétrospect. du travail*, 1899, sect. I, *Du Principe de la draperie antique*, 1893, *Orig. orient. de l'art*, p. 211, front. et pl. XI.

3. D'une façon plus précise, le petit côté A-B est posé, par son milieu, sur l'épaule et le bras gauche et se trouve, pour ainsi dire, divisé en deux pans frangés qui retombent en avant et en arrière de l'avant-bras.



FIG. 1. — Figure schématique de la statue d'Our-Ningirsou, fils de Goudéa (voir fig. 3).

point d'attache des plus solides ». Ainsi se trouve constitué un habillement simple et pratique, laissant toute liberté à l'action des bras et à celle des jambes. Car la draperie ne forme pas une « robe » fermée; elle reste ouverte sur le côté. « C'est ce que montre un fragment de petite statuette au nom du roi Doungi, où le vêtement, s'écartant plus qu'à l'ordinaire, laisse voir la jambe gauche nue jusqu'au dessus du genou et, plus haut, on aperçoit distinctement le bord inférieur du pagne », qu'il faut se garder de prendre pour « des jarretières ⁴ ».

« Sur le modèle vivant, l'ajustement accuse de beaux plis. Au contraire, sur les

sente le côté inactif du corps, puis il entoure obliquement le dos et la poitrine en laissant nu le bras droit qui reste libre pour l'action. Les deux angles du petit côté (A'-B') qui termine la draperie prennent alors une direction différente : l'angle inférieur vient retomber sur l'avant-bras gauche dont la main s'est dégagée en soulevant le bas de l'étoffe, tandis que l'angle supérieur est rejeté en arrière par-dessus l'épaule, à peu près comme dans le manteau grec; seulement, comme la pièce rectangulaire a une longueur plus grande, cet angle, au lieu de pendre librement dans le dos, est ramené sous l'aisselle droite. » Là, il est inséré « dans le premier tour du vêtement de façon à former de lui-même, sans le secours d'aucune agrafe, un



FIG. 2. — Restitution du châle sumérien, d'après une statue de Goudéa (voir fig. 3).

4. Voir, *contra*, PARROT, *Les peintures du palais de Mari dans "Syria"*, 1937, fig. 8 et pl. 39. — Statuette de Doungi, voir id., *Tello*, fig. 46 h.

statues qui appartiennent à un art encore raide et primitif, c'est à peine si le mouvement de l'étoffe est rendu par quelques sillons presque parallèles, creusés timidement dans la pierre dure de diorite; mais les contours de la draperie n'en sont pas moins écrits avec une sincérité naïve qui ne laisse place à aucun doute. On y distingue même très nettement les bords différents de l'étoffe. On les reconnaît aux traits gravés qui représentent les franges naturelles de la chaîne sur les deux petits côtés du rectangle, tandis que les grands côtés en sont totalement dépourvus⁵. Les bords supérieurs qui retombent du bras gauche nous montrent particulièrement une alternance de lignes, pourvues ou dépourvues de franges, difficiles à expliquer à première vue⁶, mais que l'ajustement sur nature reproduit avec une surprenante exactitude. » Tel est le principe de l'ajustement. Naturellement, il comportait un certain nombre de variantes, impos-

5. Sur les statues de Goudéa étudiées par LÉON HEUZEY. Sur d'autres monuments les grands côtés sont agrémentés de légers ornements en relief ou de pompons.

6. C'est sans doute cette difficulté qui avait amené le R. P. SCHÉLL à croire que le costume était composé de deux châles ("Rev. Assyr.", 1925). Sur une statue féminine de l'Acropole d'Athènes, le drapé du châle s'amorce exactement de la même façon, ce qui a provoqué l'embarras d'H. LÉCHAT (*Au Musée de l'Acropole*, p. 188). Voir à ce sujet mon article : *Sur le Costume de la Coré* 593 dans "Rev. Etudes Anc.", 1937.



FIG. 3. — Statue d'Ur-Ningirsu, fils de Goudéa.
Musée du Louvre, Paris.

sées par la fantaisie individuelle ou les circonstances de l'action. Ainsi, « l'angle extrême du châle, au lieu d'être repassé dans le premier tour de l'étoffe » pouvait tantôt être rejeté en travers du corps jusque « sur l'avant-bras gauche, d'où il pend librement ⁷ », tantôt « être simplement posé sur l'épaule droite, en avant de laquelle il retombe, dessinant une pointe frangée ⁸ ». On remarque, en outre, sur la statuette du grand-prêtre de Nina que le bord oblique du châle, au lieu d'être posé à plat, est retourné sur lui-même de façon à former un repli assez large, mouvementé par des ondulations longitudinales.

Cette particularité d'ajustement n'a, d'ailleurs, rien d'exceptionnel. Elle est représentée sur un assez grand nombre d'effigies tant féminines que viriles. Elle est accusée avec un relief particulier sur les statues provenant d'Ashnounak et sur un buste de femme trouvé à Mari ⁹.

II. — LA STATUE D'*IDI-LUM*

Peut-on parler encore de variante avec la statue d'*Idi-lum*, sakkanaku de Mari, découverte par M. Parrot ? Oui, sans doute, puisqu'il s'agit encore d'un grand châle « d'un seul tenant, drapé dans une harmonie de festons, de franges et de pompons ¹⁰ », mais d'une tout autre façon, le départ de la draperie s'amorçant à la taille. En examinant avec le soin qui lui était habituel une petite statuette de Tello inscrite au Catalogue (n° 103) sous le titre : *Une contemporaine de Goudéa*, Léon Heuzey avait déjà supposé que « peut-être vaudrait-il mieux reconnaître dans le vêtement de dessous visible dans l'entrebailement de la draperie », non une pièce à part mais « le premier tour du châle roulé en jupon, comme dans certains costumes de femmes de l'Inde ». Malgré certaines difficultés d'interprétation, l'hypothèse proposée était pourtant loin d'être invraisemblable car, pour reprendre une juste observation de M. Parrot ¹¹, il convient de se rendre compte que, surtout dans un objet de fabrication courante et négligée comme celui-ci, le détail de la parure, indiqué d'une main cursive et négligente, « n'est pas obligatoirement calquée sur la réalité ». Il n'en va plus de même avec la statue d'*Idi-lum* dont l'exécution minutieuse et soignée, le parti pris d'élégance et de joliesse dans la recherche de l'effet décoratif accusent, au contraire, le net dessein de se conformer à la vérité du costume. L'entrebailement

7. THUREAU-DANGIN, *Ibid.*, p. 13, fig. 2 et 3, statue du grand-prêtre de Nina. Our-Ningirsou, l'homonyme du fils de Goudéa.

8. LÉON HEUZEY, *Découverte*, p. 339, pl. 22 bis, 1; PARROT, *Telloh*, p. 190, fig. 10, D.

9. Voir ci-après. — PEZARD-POTTIER, *Catal. antiqu. Susiane*, n° 48 et suiv.

10. « Syria », 1938, p. 17. pl. VII.

11. *Telloh*, p. 186, fig. 39, D.

de la draperie, à droite et à gauche, permet de distinguer une large ceinture plate. Cette ceinture maintient en place un premier tour du châle « roulé en jupon ». Cette révolution accomplie, le reste de la longue bande d'étoffe est rejeté en oblique par le travers du buste, et recouvre l'épaule et le haut du bras non plus seulement par l'un de ses coins, comme dans l'ajustement de Goudéa, mais de toute sa largeur. C'est à ce moment-là seulement que les deux grands côtés du rectangle, soulignés par une bordure de franges en pompons, prennent des directions divergentes. L'un, contournant le cou par-derrière, est ramené sur l'épaule droite, d'où il retombe sur le devant du corps à peu près jusqu'à mi-cuisse. L'autre côté descend d'abord verticalement sur le côté gauche du dos, puis, décrivant vers l'intérieur une courbe allongée jusqu'au jarret droit, il rejoint en équerre le petit côté bordé, lui, par de longues franges nouées. Ce petit côté étant posé à plat sur l'épaule droite et encadrant, à peu près par parties égales, le dos et la poitrine, on peut en apprécier l'amplitude, laquelle ne saurait être inférieure à 1,50 m. On verra que, du côté gauche, cette largeur, contenue et remontée par le pli du coude, se trouve réduite à 0,50 m au plus, tandis que, du côté droit, l'étoffe, pliée sur elle-même en plusieurs doubles, est ramenée aux proportions d'une étroite et longue bande à laquelle il est difficile d'attribuer plus de 0,20 m de largeur. Il n'est pas besoin d'une longue réflexion pour comprendre que ces resserrements déterminent obligatoirement des plis nombreux, partant postulent l'emploi d'un tissu de laine très fin, très souple et de grandes dimensions. Seules des mains expertes, héritières d'une tradition technique portée à un très haut point de perfection, étaient capables de produire ces chefs-d'œuvre de l'art textile.

Mais quelle que soit la souplesse du tissu, l'expérience montre que, si le châle est trop strictement enroulé autour de la taille, la démarche s'en trouve quelque peu bridée, au moins dans les mouvements de jambe de grande envergure. Pour remédier à cet inconvénient, il suffit de constituer, au cours de l'ajustement, des réserves d'ampleur. Celles-ci sont obtenues en formant, sous la ceinture, des fronces ou des plis creux, soit régulièrement répartis autour de la taille, soit, comme dans le *sari* hindou, ramassés et superposés en une étroite bande médiane disposée sur le devant du corps, parfois répétée dans le dos. Il serait assez étonnant que les antiques populations de la Mésopotamie ne se soient pas avisées de ce procédé d'ajustement d'ordre tout pratique imposé par la nature même et le principe de tous les habillements qui ne sont pas adaptés d'avance à la forme du corps par le moyen de la coupe et de la confection. Les retroussis des tuniques perses, la paryphe du chiton ionien répondent aux mêmes nécessités d'aménagement de l'ampleur. Il est donc très explicable, car ces réserves sont grandes dévoratrices de tissu, qu'il faille prévoir pour la réalisation de ce drapé une pièce d'étoffe de 6,50 m environ de développement, c'est-à-dire à peu près celui de la toge romaine et du *sari* de l'Inde. Mais ces plis verticaux, jamais les sculpteurs ne les ont indiqués, fût-ce par de simples incisions. Ils les ont purement et simplement supprimés. Il n'y a pas lieu de s'en étonner outre mesure : effacer de la

transcription figurée du costume le jeu naturel des plis étant, nous l'avons constaté et nous aurons l'occasion de le faire encore, une des caractéristiques les plus marquées et les plus constantes de l'art mésopotamien. Pour assurer la pérennité d'un acte d'adoration agréable à la divinité, ces ex-voto étaient établis sur une base matérielle solide et large. Des lignes continues, droites ou doucement incurvées, relient la surface plus étendue du socle à l'étroitesse relative de la taille ou du buste, délimitant un beau volume uni en forme de cloche ou de tronc de cône évasé par le bas, mais n'ayant qu'un lointain rapport avec la silhouette véritable du vêtement.

Ce parti pris de simplification s'expliquerait assez bien par l'application persistante d'un poncif traditionnel perpétué d'âge en âge, non seulement par routine de métier, mais aussi sous l'influence d'un sentiment de révérence religieuse à l'égard de formes très anciennes, voisines encore du bâton primitif. On y sent comme la crainte d'introduire dans cet acte d'adoration éternisé dans la pierre, des formules nouvelles, moins bien reçues peut-être des dieux et déroutantes pour les fidèles.

Sur la statue d'*Idi-lum*, le vêtement en raison de la différence de son ajustement, ne forme plus un bloc massif comme sur celles de Goudéa. Mais le mode d'expression sculpturale reste le même. Respectueux par tradition de la beauté propre de la pierre, le sculpteur n'ose en troubler les surfaces bien polies en y creusant les vagues profondes que déterminent dans la draperie les torsions forcées du tissu. Il se borne à y inscrire le schéma et comme l'épure des enroulements du châle rendus perceptibles par la gravure minutieuse des bordures et des franges. Il explique plus qu'il ne décrit; il trace un idéogramme plus qu'il ne représente le vêtement dans sa vérité objective.

Par un contraste singulier, et révélateur, les parties nues sont traitées avec une grande vérité et une science exacte de l'anatomie, comme si l'artiste avait voulu faire la preuve de sa capacité et montrer qu'il aurait su exprimer les accidents de la draperie avec la même autorité, le même réalisme simplificateur. Dans le dos, la musculature puissante et admirablement modelée apparaît à peine atténuée par la mince épaisseur du châle, conventionnellement représenté comme adhérant au corps. La réalité est tout autre. La cambrure des reins et les proéminences, ici fortement accusées, qui lui succèdent sont, en fait, dissimulées par l'ample rejet du châle, tombant en une nappe verticale, parcourues d'ondulations biaises dont les courbes convergent en éventail vers l'épaule droite.

Derrière le cou, les franges à pompons sont tournées vers le haut. Dans la réalité, elles seraient entraînées vers le bas, à la suite d'un léger repli de l'étoffe obligatoirement provoqué par le brusque circuit qu'elle décrit autour du cou. Mais, fidèle au système de transposition artistique alors en usage, le sculpteur les a présentées sous un aspect idéal; il les a étalées à plat afin d'en tirer le maximum d'effet décoratif. Il faut se rendre compte que, dans les costumes drapés, les replis et retournements divers des lisières longitudinales jouent le même rôle que la « coupe » et les « pinces » employées dans la confection moderne. Ce sont des « trucs » ayant pour



FIG. 4. — La Femme coiffée de l'écharpe.
Musée du Louvre, Paris.

effet de permettre une plus exacte application du tissu aux volumes corporels qu'il contourne et d'en mieux régler l'harmonie.

Des expériences pratiques m'ont permis de constater une exacte coïncidence entre la restitution sur nature et le modèle sculpté. Sur celui-ci comme sur celle-là, nous retrouvons, à leur place et dans leur juste rapport de position, les angles du châle reliés entre eux par le tracé ininterrompu des lisières, ce qui permet, chacune étant soulignée par des ornements particuliers, d'en suivre aisément toutes les circonvolutions.

III. — COSTUME DES FEMMES

J'ai lu attentivement tous les passages que M. A. Parrot a consacrés au costume dans ses articles publiés dans "Syria", dans un ouvrage d'attente consacré à *Mari* et dans la remarquable synthèse de *Telloh*. Sa pensée, à ce sujet, semble

encore en suspens : sa scrupuleuse probité fait qu'il hésite à se prononcer. Mais alors même qu'il semble se rallier aux solutions proposées par ses prédécesseurs, on perçoit facilement qu'elles n'ont cependant pas emporté son adhésion. Pour les statues de Goudéa, par exemple, M. Parrot se borne à de courtes indications purement objectives : « robe » ou « châle uni », où se glissent, parfois, quelques expressions dubitatives : « le vêtement est du type *dit* châle à franges ». Ni approbation ni critique. Il est sensible que l'auteur adopte, faute de mieux, la phraséologie traditionnelle, mais qu'il n'en est pas satisfait. Ces réserves implicites se font jour lorsqu'il aborde le costume féminin.

Il semble d'abord admettre la solution proposée par Léon Heuzey et cite textuellement l'explication que ce dernier donne du costume de *la femme coiffée de l'écharpe* (Louvre, Catalogue, n° 105) : « Le cou », écrit, en effet, M. Parrot, « se dégage avec élégance d'un torse bien moulé et que drape le châle tout d'une pièce *si*, reprenant l'opinion d'Heuzey, on le voit serré d'abord horizontalement sur la poitrine et sous les bras, croisé dans le dos et ses extrémités ramenées sur les épaules retombant par-devant en deux pointes symétriques » (fig. 4).

Les réserves sous-entendues dans ce « *si* », vont s'exprimer, sans toutefois que l'auteur propose de solution précise, à propos de deux statuettes, dont l'une, tout à fait analogue au N° 105 du Louvre, se trouve au British Museum¹².

L'autre, représentant une *Femme assise sur le sol*, a été reproduite par les procédés de l'héliogravure dans les *Nouvelles fouilles de Tello*, planche XI. Le costume de celle-ci apparaît à M. Parrot¹³ d'une interprétation difficile « car, outre le drapé de biais qui donne un décolleté dans le dos, il y a toute une succession de plis sur la poitrine qui indique clairement que ce costume était composé et assemblé ». Ici, le savant historien du site de Telloh rejette l'explication traditionnelle et, dans le commentaire qu'il donne de la statuette du British Museum, il marque sa préférence pour celle de Hall¹⁴ qui « interprétait, lui, le vêtement comme un costume brodé, une sorte de tunique ouverte, retenue sur la poitrine par une bande ornée »¹⁵. Nous y voilà. « Vêtements composés et assemblés », « tunique ouverte », comme une sorte de jaquette ou de caftan, telle est la direction dans laquelle, par un curieux retour à de vieilles erreurs, s'engagent aujourd'hui les recherches sur le costume mésopotamien. Je les crois mal orientées.

Je répéterai ici une remarque déjà faite plus haut : le châle sumérien porte deux espèces d'ornements distincts. En haut et en bas, les lisières de l'étoffe sont soulignées par des ornements courts (petites mèches tortillées, alignement de pompons, simple galon), parfois même elles restent nues comme sur les statues de Goudéa ou de son fils. Au contraire, les deux bords latéraux sont prolongés par de longues

12. PARROT, *Telloh*, fig. 41, c; British Mus. N° 115-643.

13. ID., *Ibid.*, fig. 39, p. 186.

14. *Ars asietica*, XI, p. 34.

15. *Telloh*, p. 191, fig. 41, c.

franges droites, parfois réunies en mèches régulières par l'artifice d'un nœud qui en alourdit l'extrémité. Muni de ce fil d'Ariane, il suffit de scruter un peu attentivement du regard ces diverses statuettes pour être convaincu que le « décolleté » dans le dos, loin de correspondre à l'encolure d'une tunique, est déterminé par le croisement en oblique de deux pans d'étoffe dont l'un, nécessairement, passe par-dessus l'autre, de sorte que les franges du petit côté initial, celles-ci droites et longues, disparaissent, à la hauteur de la taille, sous l'enroulement du premier tour. Du côté opposé, au contraire, des franges identiques restent visibles tout le long de la lisière terminale dont la chute est libre.

Quant à la « bande ornée », loin de constituer une sorte de patte d'attache, elle n'est autre chose qu'un aménagement de la partie supérieure du châle, reployée longitudinalement sur elle-même, de façon à former une sorte de « rabat » continu, visible aussi bien dans le dos que sur le devant du corps, remontant, là, en oblique de part et d'autre du « décolleté » en pointe, longeant ici, verticalement, le bord intérieur des extrémités retombantes du châle et apparaissant entre celles-ci, mais dans une direction horizontale, la draperie étant, en cet endroit, transversalement appliquée sur la poitrine.

Traduit par une bande plate et comme tendue sur les bustes du Louvre et du British Museum, ce repli est ailleurs (*Femme assise, buste de Mari*) exprimé avec un relief plus accusé et mouvementé qui ne laisse aucun doute sur sa véritable nature. Postérieurement à l'époque de Goudéa, les statues viriles montrent, elles aussi, une modalité d'ajustement analogue, qui confirme notre point de vue : le châle y est agencé de façon à former comme un épais et large baudrier entourant le buste en oblique. Il n'y a ni tunique ouverte (je n'en connais pas d'exemple à cette époque en Sumer)¹⁶, ni attache. Celle-ci se trouverait d'ailleurs singulièrement placée, sur le haut de la poitrine, presque sous le cou, et agencée d'une façon fort peu pratique. Logiquement, ne devrait-elle pas être fixée à hauteur de la taille et surtout à l'extérieur du vêtement comme une sorte de patte ou de brandebourg?

Et comment expliquerait-on, si l'on suppose une sorte de jaquette ouverte, l'attitude d'une minuscule statuette susienne¹⁷ où les avant-bras, au lieu d'être ramenés par-dessus les pointes antérieures du châle, sont passés par en dessous et recouverts par elles?

Qu'il s'agisse bien d'un châle drapé, c'est ce que démontrent également, avec une particulière évidence, la petite statuette d'ivoire trouvée à Suse par la mission de Morgan (Musée du Louvre, *Catal. Susiane*, n° 367) et un buste en stéatite, contemporain de la première dynastie babylonienne, provenant des fouilles exé-

16. Non plus qu'en Elam, ni dans la Babylonie Kassite où cette rencontre serait moins surprenante. Pour trouver une représentation précise de ce genre de vêtement, il faut descendre jusqu'à l'époque assyrienne, voir BORTE, *Monuments de Ninive*, pl. 106 bis; *Catalogue de l'Exposition d'Antiquités Orientales*, 1930, n° 88, peintures de Tell-Ahmar.

17. Musée du Louvre, N. 198 (inédite); fouilles de M. de Mecquenem.

cutées à Mari sous l'éminente direction de M. Parrot¹⁸. Ces deux effigies féminines présentent, en outre, dans l'ajustement du châle croisé, une variante caractérisée par son asymétrie : des deux pans extrêmes du châle, un seul, l'initial, retombe sur le devant du corps, par-dessus l'épaule droite. J'avais cru tout d'abord que le pan de gauche avait été rejeté en arrière de façon à former « par sa longueur laissée plus grande une chute descendant jusqu'au talon ». Cette explication n'était pas tout à fait exacte. L'aspect asymétrique du vêtement est dû à l'emploi d'une pièce d'étoffe de dimension plus restreinte dans sa longueur et calculée de façon à ce que l'angle extrême arrive juste sur l'épaule gauche et y soit accroché. S'il en était autrement, une partie de la grande lisière supérieure se trouverait alors forcément entraînée dans cette chute et mêlerait ses ornements particuliers aux longues franges nouées du petit côté.

Quant à la pseudo « bande ornée », elle n'est plus horizontale, mais oblique et sillonnée d'ondulations longitudinales, provoquées par la tension de l'étoffe, remontée, du côté gauche, jusque sur la crête de l'épaule et, en cette place, réunie avec le coin final du châle par le moyen d'une fibule. Il s'agit donc bien d'un repli, et non d'une pièce indépendante et accessoire du costume. Cet agencement laissait à découvert l'épaule gauche et décolletait en diagonale le haut de la poitrine. Il semble avoir été combiné en vue de montrer, pour en faire parade, l'éclat d'un vêtement de dessous, précieusement ouvré, dont la richesse évoque le « corsage » de perles (métal et pierres de couleur) de la reine Shoubad et la tunique « pailletée » de la reine Napir-Asou, fermée sur l'épaule par une fibule en forme de palmette¹⁹. Ce rapprochement nous inciterait à situer du côté de l'Elam l'origine de cette variante apportée (vers le début du 11^e millénaire?) au drapé plus enveloppant et symétriquement équilibré des femmes sumériennes.

La théorie du châle croisé a le mérite de rendre compte de tous les détails caractéristiques du vêtement. Dans l'état actuel de notre documentation et pour les monuments dont il vient d'être question ou ceux qui se rattachent aux mêmes séries, elle apparaît donc comme la plus logique, la mieux en accord avec l'esprit et le principe de la draperie antique, le pendant féminin du costume drapé des patésis de Lagash, dont l'explication n'est plus, je crois, contestée.

JACQUES HEUZEY.

18. Musée du Louvre, M.434. — Voir dans « Syria », 1935, p. 125 et pl. XXVI, l'étude de M. PARROT.

19. Musée du Louvre, *Catal. Susiane*, n° 230. Voir aussi le n° 12, stèle du roi Ountash-Gal.

LES TABLEAUX CHAMPÉTRES DES BASSANO

ET LA PEINTURE RÉALISTE DES PAYS-BAS AU XVI^e SIÈCLE

E N même temps que la peinture flamande et hollandaise se laisse diviser en deux tendances, l'une idéalisante, l'autre réaliste, un nouveau genre pictural se développe à Venise : les tableaux champêtres.

Le réalisme avait d'abord été possible en Italie au XIV^e et au XV^e siècle, surtout dans les prédelles : les prédelles, par exemple de Lorenzetti, de Masaccio, de Botticelli, de Signorelli, ont toujours présenté des images plus proches de la nature que les rétables de plus grand format.

Ces conceptions naturalistes et empiriques, propres surtout au XV^e siècle, sont encore vivantes à Venise au commencement du XVI^e, et certains jeunes artistes s'en inspirent toujours. Lorenzo Lotto fait renaître la vision cosmique du monde d'Antonello de Messine et s'oppose ainsi à l'école de Giovanni Bellini, qui prépare la Renais-

sance à son apogée. Lotto est surtout un grand individualiste qui s'efforce toujours de représenter le mouvement et l'expression de l'âme. Par là il s'écarte d'un style déterminé par des lois sévères. Loin d'être naturaliste, il ne répugne pas cependant à représenter à l'occasion une tranche de la vie quotidienne. Outre le premier paysage sans personnage (dans la prédelle de l'autel d'Asolo¹), l'art vénitien lui doit une représentation de la vie publique de son temps (dans un panneau de la prédelle



FIG. 1. — JACOPO BASSANO. — L'Adoration des Bergers.
Hampton Court, Angleterre.

du rétable de Recanati, de 1508). Sur ce tableau (maintenant au Musée de Vienne²), on voit peint le *Sermon de saint Dominique sur la place de l'Eglise*, selon une tradition vénitienne passée à l'époque contemporaine, tout comme avait fait le maître d'Alkmar sur son tableau de 1504, consacré aux *Sept Œuvres de la Miséricorde*³.

Après 1530, nous trouvons à Venise des images de la vie contemporaine dans

1. Publié par E. TIETZE-CONRAT, dans : "Pantheon", 1935.

2. Le détail principal de la prédelle de Vienne est repr. dans : "Pantheon", 1932, p. 155.

3. Rijksmuseum, Amsterdam; repr. dans : HOOGEWERFF, *De Noord-Nederlandse Schilderkunst*, II, The Hague, 1937, pp. 346 et sq.



FIG. 2. — P. AERTSEN. — La Présentation au temple, fragment.
Rijksmuseum, Amsterdam.

la peinture de Bonifazio de Pitati, de Vérone⁴. Ce peintre représente, dans son grand tableau de l'Académie de Venise, la *Parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche*, comme un banquet de son temps. Dans la même manière, Lucas Van Leyden met sous



FIG. 3. — P. AERTSEN. — L'Adoration des Bergers, fragment.
Rijksmuseum, Amsterdam.

nos yeux, dans ses gravures sur cuivre, la *Danse de Sainte Madeleine* ou le *Retour de l'Enfant Prodigue*. Il n'est pas exclu que Bonifazio ait connu l'une ou l'autre de ces feuilles gravées.

4. Les tableaux mentionnés sont repr. dans DOROTHEA WESTPHAL, *Bonifazio Veronese*, Munich, 1931.

Sur le grand tableau de la Brera, à Milan, *Moïse sauvé des eaux*, Bonifazio raconte un épisode de l'Ancien Testament comme s'il se passait devant lui, dans un paysage des confins des Alpes. La manière rappelle ces banquets de plein air peints aux Pays-Bas dans le cercle du Maître des demi-figures (Musée Carnavalet, Paris⁵) comme dans celui de Ambrosius Benson (Musée de Bâle⁶). L'observation de la nature par Bonifazio se borne à l'exacte reproduction des animaux et des costumes, mais renonce, pour les êtres humains, au réalisme minutieux⁷ que nous découvrons dans certaines figures de Jan Sanders Van Hemessen⁸. (Voir, par exemple, *l'Enfant Prodigue*, daté de 1536, au Musée de Bruxelles).

L'art de Bonifazio a influencé un important peintre vénitien, qui, des dizaines d'années après, dans sa vieillesse, en collaboration avec son fils aîné, devait devenir le créateur d'une nouvelle variation de tableau de genre : la scène champêtre. Ce nouveau type est uni par de solides liens aux œuvres de Bonifazio dont nous venons de parler.

Déjà, pendant sa jeunesse à Bassano, Jacopo da Ponte subit manifestement l'influence de Bonifazio. Sa personnalité se marque d'abord dans les accessoires ; ainsi sur un tableau de la *Vierge*⁹, aujourd'hui au Musée de Bassano, l'un des motifs secondaires (une petite fille en costume du temps, jouant avec un chien) est rendu avec beaucoup de fraîcheur et de vie. C'est là un véritable motif de genre, alors que, à la même époque, le Titien transformait en héros les personnages de ses grandes compositions, jusqu'aux figures de remplissage. Ainsi la vieille marchande d'œufs dans sa *Présentation de la Vierge au Temple* (Académie de Venise) rappelait à Hans Tietze¹⁰ le célèbre pugiliste antique du Musée des Thermes. Dans la *Fuite en Egypte* de Jacopo Bassano, datée généralement entre 1530 et 1540 (Musée de Bassano), et dans *l'Adoration des Bergers*, d'un style un peu plus avancé, de Hampton Court (fig. 1), l'attention du spectateur est attirée par le mouvement plein de vie des bergers. Ils sont rendus avec autant de réalisme que les bergers du tableau d'autel de Portinari, de Hugo Van der Goes, ou que ceux qui en sont inspirés dans le tableau d'autel de *l'Adoration des Bergers* de Ghirlandaio, si bien que seul le style paraît avoir changé, non pas l'attitude vis-à-vis de la réalité ; il paraît remarquable, de plus, que le berger de l'extrême droite du tableau de Hampton Court

5. Repr. dans : "Jahrbuch der kunsth. Sammlungen", N. S., VII, Vienne, 1933, p. 194.

6. Repr., *l. c.*, XXXV, Vienne, 1920, p. 55.

7. Différents petits tableaux de Bonifazio, provenant probablement de cassonnes ou de prédelles et considérés généralement comme des tableaux de genre, sont peut-être des scènes de légendes qui restent à interpréter.

8. Voir BALDASS, *Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederl. Romanismus*, "Jahrbuch der kunsth. Sammlungen", XXXVI, Vienne, 1920. Même le tableau de genre à demi-figures, que nous trouvons dans les Pays-Bas, se trouve, quoique un peu plus tard, en Italie septentrionale. Ainsi, Nicolo dell'Abate peint à Modène, et puis à Bologne (repr. dans : H. BODMER, *Correggio und die Malerei der Emilia*, Vienne, 1942, pl. 86), avant d'aller en France, des peintures murales avec des dames et des seigneurs faisant de la musique vêtus de costumes à la mode. Ces jeunes gens sont rendus dans le même style idéalisant que les dames du Maître des figures de femmes à mi-corps. Mais chez l'Italien l'accent est plus fort sur les personnages eux-mêmes, tandis que les peintres néerlandais accentuent autant les personnages que leur entourage. L'élan maniériste et la grâce peu individuelle de ces fresques anticipent plutôt la peinture de genre du XVII^e siècle, que celle du XVII^e siècle.

9. Voir W. ARSLAN, *I Bassano*, Bologne, 1931.

10. HANS TIETZE, *Tizian (Textband)*, Vienne, 1936, p. 150.

soit sur le point de se tourner, si bien qu'il ouvre la composition au lieu de la fermer. Dans la représentation des animaux, Jacopo Bassano surpasse l'art de Bonifazio en intensité pour le rendu de la nature. Nous connaissons le petit chien flairant la terre, du tableau de Bonifazio, *Moïse sauvé des eaux*, à la Brera.

La note rustique des bergers rapproche ces créations des tableaux religieux peints par Pieter Aertsen, un contemporain hollandais de Jacopo. On peut comparer les personnages accessoires des fragments d'Amsterdam de *la Présentation au Temple* (fig. 2) et de *l'Adoration des Bergers* (fig. 3), avec le saint Joseph gisant et avec les bergers du tableau de Hampton Court (fig. 1). On apercevra, ici et là, la même attitude devant la nature. Pieter Aertsen, tout comme le jeune Bassano, est trop lié à l'art du XVI^e siècle pour représenter ses personnages autrement qu'en *contraposto*. Afin que le spectateur ait l'impression d'une représentation aussi vivante que possible, les animaux sont rendus dans leur mouvement spécifié et dans leur peau ou leur plumage avec tant d'éclat que le spectateur transpose le naturalisme des animaux aux hommes qui s'occupent d'eux, d'autant plus que les visages sont souvent populaires. Plus encore qu'à propos des oiseaux traités en nature morte (fig. 2) par Aertsen peut-on l'affirmer du magnifique bœuf de son second fragment (fig. 3), qui n'a rien à envier à aucun point de vue aux animaux peints de Jacopo Bassano (fig. 1).

Chez le maître hollandais ce rendu de la vie va de pair avec la création d'un nouveau tableau de genre; dans les œuvres contemporaines de Jacopo Bassano, au contraire, les traits naturalistes reculent depuis 1550¹¹, toujours davantage. C'est le cas de la magnifique *Adoration des Mages* (Galerie de Vienne), composée dans un style idéalisant, où seuls l'âne et le chien, peints d'après nature, rappellent les œuvres rustiques de la période antérieure, alors que le cheval raccourci, représenté encore à la fin de la première période, d'une manière absolument naturaliste (dans la grande *Adoration des Mages* de la Galerie d'Edimbourg), est maintenant l'objet d'une stylisation pour la tête et le col.

Il semble qu'en vingt ans la tendance réaliste a disparu de la peinture vénitienne. Jacopo Bassano perd maintenant complètement le caractère provincial qu'il avait au début et renonce à l'entassement des motifs de Bonifazio; un bon exemple de ce nouveau style est *la Fuite en Egypte* (Ambrosianne, Milan), probablement antérieure à *l'Adoration des Mages* de Vienne). Sans doute, quelques figures sont des variantes des personnages de *l'Adoration des Bergers* de Hampton Court (fig. 1); l'âne semble emprunté à la même esquisse que celui du tableau précédent. Mais à la place d'une composition en frise ouverte d'un côté, nous trouvons une composition absolument close, qui au premier coup d'œil s'apparente au style de Palma Vecchio, mais pourtant s'explique par des influences nouvelles. Le réalisme ne touche point à la figure de la Vierge, entièrement traitée dans un style idéalisant, mais ce n'est ni Bonifazio, ni Palma Vecchio non plus qui en ont été les parrains, mais bien le Parme-

11. Voir DETLEV V. HADELN, *Über die zweite Manier des Jacopo Bassano*, "Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen", XXXV, 1914, pp. 64 et sq.



FIG. 4. — JACOPO BASSANO. — La Fuite de Jacob des terres de Laban.
Hampton Court, Angleterre.

san dont l'art donne son empreinte significative à toute la seconde période de Jacopo Bassano. L'artiste emprunte les mouvements et l'idéal esthétique du Maître de Parme, mort depuis des années, sans copier des sujets entiers comme son contemporain vénitien, Andrea Schiavone. Alors que ce dernier est surtout inspiré par les estampes du Parmesan et garde l'essentiel de son propre coloris, Jacopo Bassano, dans cette période, s'accommode au coloris maniériste autant que le tempérament vénitien l'autorise.

Lorsque, vers 1560, l'influence du Parmesan sur le Bassan commence à diminuer, le coloris frais de la seconde période cède au profit des chaudes et vives couleurs vénitiennes; cependant, les figures conservent une pondération caractéristique due au déhanchement. Les éléments purement maniéristes disparaissent de plus en plus. Déjà, la célèbre *Nativité* de 1568 au Musée de Bassano, manifeste à nouveau un style purement vénitien, qui demeure significatif pour les œuvres de la *Ultima Maniera*.

Parmi les tableaux d'autel se trouvent des œuvres magnifiques, comme la splendide *Mise au Tombeau* de 1574 à la Madonna del Vanzo, à Padoue (*Modelletto* à la Galerie de Vienne), qui, pour la hardiesse du coloris et la force saisissante de l'expression, peut rivaliser avec les grandes toiles de la maturité du Tintoret, et des œuvres d'un effet éminemment décoratif, qui, comme le *Saint Martin* du Musée de Bassano, supportent parfaitement la comparaison avec les créations de Véronèse.

D'autres tableaux d'autel de la *Ultima Maniera* de Jacopo Bassano, ainsi que ceux de son fils Francesco¹², présentent des traits populaires qui les apparentent aux productions des réalistes hollandais, c'est-à-dire aux tableaux religieux de Pieter Aertsen.

Sur quelques-uns de ces tableaux d'autel, par exemple le *Baptême de Sainte Lucile* au Musée de Bassano, les personnages apparaissent en costume du temps et



FIG. 5. — FRANCESCO BASSANO, d'après Jacopo Bassano. — Le Patriarche Jacob à la Fontaine. Kunsthistorisches Museum, Vienne.

se meuvent avec tant d'aisance et de naturel que nous distinguons à peine le maniériste qui inspire ces mouvements. Jacopo, dans sa *Ultima Maniera*, tient à prêter de la vie à ses œuvres, mais une vie distinguée.

Sur le tableau votif de 1572 (probablement un peu antérieur à *Sainte Lucile*), où l'on voit les recteurs de Vicence à genoux devant la Sainte Vierge (Musée de Vicence) et avec lequel W. Arslan fait commencer la dernière période de Jacopo, le sujet principal est accompagné d'un thème secondaire au second plan : l'ouverture des cachots de la ville. Quoique l'action se développe en frise, la scène prend toujours plus de profondeur. Par les mouvements aussi aisés et distingués que naturels des personnages,

12. L. BALDASS, *Some remarks on Francesco Bassano and his historical function*, "The Art Quarterly", Detroit, Summer 1949. Il faut ajouter que le fragment d'une jeune femme couronnée (*Venise?*) de la Pinacothèque de Munich, a déjà été donné à Francesco Bassano par WILHELM SUIDA ("Belvedere", XII, 1934-1937, p. 198).

le charme pittoresque des costumes, le parfait rendu des chiens, cet épisode attire l'œil plus que le sujet proprement dit. Nous avons ici un art qui veut rendre plus vivant le grand style de la Renaissance vénitienne à son déclin par d'excellentes observations.

Toutefois, ce nouveau type de tableau, dont la création fait la meilleure gloire de la famille Bassano, se développe plus dans la peinture narrative que dans les tableaux d'autel : de grands et de petits tableaux, presque toujours plus larges que hauts, présentent beaucoup de figures documentaires, qui, unies à de nombreux animaux et à des objets de nature morte, forment des ensembles très riches, situés le plus souvent dans de vastes paysages, mais parfois aussi dans des scènes d'intérieur. Ce nouveau genre pictural est employé aussi bien pour des sujets bibliques que pour des thèmes profanes qui représentent presque exclusivement la vie rustique de l'époque.

Les fils de Jacopo, avant tout Francesco, ont repris le style développé. Lorsqu'on examine les tableaux champêtres, il importe de décider d'abord ce qu'on peut certainement attribuer au fondateur de l'école, c'est-à-dire à Jacopo Bassano. Aucun personnage dans le style du Parmesan ne figure dans les œuvres signées de ses fils : Francesco et Leandro. Les tableaux qui présentent encore des réminiscences caractéristiques du style maniériste, sont peints par le père ou copiés d'après une œuvre de Jacopo. Les toiles, peintes par un des fils, dont les nombreux épisodes sont soumis à une préoccupation générale de mouvement qui exprime un même élan dans tous les personnages, renvoient à un original du père.

Regardons d'abord un tableau de la galerie de Hampton Court (fig. 4). Le personnage principal, un homme, au centre de la composition, montre par ses proportions et par la pondération de ses mouvements, le déhanchement caractéristique de la seconde manière de Jacopo: Alors que les femmes et les enfants portent un costume qui s'apparente aux modes populaires du temps, ce personnage est vêtu de la longue robe à plis amples avec une ceinture placée assez bas que nous connaissons depuis les Rois Mages de *l'Epiphanie* de Vienne. Ce costume de fantaisie signifie que l'action se passe à une époque biblique idéale. Tous les personnages du tableau manifestent la même idée; il s'agit de représenter le départ d'une famille nombreuse qui s'éloigne avec ses troupeaux. Il est remarquable que les deux figures des extrémités gauche et droite regardent à l'extérieur du tableau, donc que la composition est ouverte comme dans la première manière. Les lignes essentielles du mouvement tendent vers la droite, direction du voyage; c'est là-bas que se trouve le but. Mais il est manifeste que quelques femmes regardent vers la gauche, c'est-à-dire vers le pays qu'elles sont sur le point de quitter; c'est d'après le texte même du XXXI^e chapitre de la *Genèse*, la *Fuite de Jacob des terres de Laban*, en Mésopotamie, vers Chanaan, qui est ici figurée¹³.

Ce nouveau type de récit biblique, qui a été créé par Jacopo encore avant la fin

13. Le même thème, la *Fuite de Jacob*, est représenté dans la grande toile au palais ducal, à Venise, déjà mentionnée par RIDOLFI (*Le Meraviglie dell'Arte*, Venise, 1648, éd. HADELN, Berlin, 1914, 1924). Elle est peinte dans "l'ultima maniera" sans réminiscences du style du Parmesan.



FIG. 6. — JACOPO BASSANO. — Le Christ chassant les marchands du temple.
Schottenstift Galerie, Vienne.



FIG. 7. — J. BUECKELAER. — La Présentation du Christ devant le peuple.
National Gallery, Londres.

de sa seconde période, la période parmesane, donc certainement avant 1572, n'est au fond qu'une scène champêtre, un peu idéalisée. L'essentiel me paraît être l'équilibre de toutes les parties. La servante avec le panier à gauche attire nos regards, grâce à sa chemise blanche et à son costume rose clair, presque plus intensément que le jeune patriarche Jacob dans sa robe verte. C'est non pas l'individu qui est important, mais l'ensemble, les animaux presque autant que les hommes. Le tout se situe dans un paysage de formes assez indifférentes.

Outre des idylles, des scènes dramatiques ont été également traitées comme des tableaux de genre. Sur le tableau de la National Gallery de Londres : *Le Christ chassant les marchands du Temple* (fig. 6), l'action est située résolument à l'époque contemporaine, tout comme dans le *Massacre des Innocents* de Bruegel, ou dans son *Dénombrement de Bethléem*. Par des voies très différentes donc, à Bruxelles et à Venise, deux grands artistes se rejoignent. Mais, alors que des foules ont déjà été peintes dans les Pays-Bas par les précurseurs de Bruegel, elles sont pour l'art italien quelque chose de nouveau.

Dans le tableau des *Marchands*, à Londres (fig. 6), une composition typique de Jacopo¹⁴, nous sommes séduits par le jaillissement et l'intensité de la vie qui s'étale dans cette salle pompeuse, mais un peu sombre. C'est de l'action de Jésus que la foule reçoit son élan, ce n'est pas un élan de défense, mais de fuite, à quoi tous les personnages prennent part, en suivant tous, par conséquent, une même direction.

Comme aux Pays-Bas, les motifs bibliques sont donc à Venise un prétexte pour représenter des scènes de la vie folkloriste. Jacopo Bassano revient aux créations de Bonifazio, modèle de sa jeunesse, mais cherche à les rendre plus naturelles, plus ardentes, plus vives. Il construit ses peintures narratives consacrées à des sujets bibliques (et ses *Marchands chassés du Temple* en sont précisément un bon exemple) dans une manière très comparable à celles des maîtres du grand style. Sa composition se distingue d'abord de celle du Tintoret par l'absence d'un étagement solide en profondeur, mais présente un même rapport des personnages au format de la toile et aux bâtiments qui y sont représentés. Jacopo Bassano s'efforce donc par l'observation des mêmes lois stylistiques d'accentuer que ses œuvres ont la même valeur artistique que les œuvres de ses grands contemporains.

Bassano se trouve ici juste au milieu des deux termes extrêmes de l'art flamand réaliste de son temps, Pieter Bruegel et Bueckelaer. Pour Bueckelaer, la *Présentation du Christ au peuple*, à la Schottenstift Galerie, à Vienne, en provenance de la Stallburg (fig. 7), est uniquement un prétexte pour représenter un marché animé qui, au fond, n'a rien à faire avec l'épisode sacré, de dimensions réduites, placé sans accent, au second plan. Bruegel, au contraire, situe son sujet sacré à l'époque contemporaine, à la façon de Jérôme Bosch, mais sans allusion aux peines de l'au-delà, afin de tendre au genre humain un miroir pour manifester qu'il n'a pas changé depuis les temps de Jésus.

14. W. ARSLAN, *l. c.*, l'a singulièrement attribué à Gerolamo. Il en existe de nombreuses répliques, dont une réduite (Galerie de Vienne), est peinte par Francesco.

Ce que veut Jacopo Bassano, c'est donc raconter de manière intelligible. Un autre exemple s'en trouve à la Galerie de Vienne (fig. 7). Ce tableau, peint par Francesco, appartient absolument au style de la dernière manière de Jacopo, si bien qu'on peut supposer qu'une œuvre disparue du fondateur de l'école a été copiée. C'est une illustration exacte des six premiers vers du chapitre XIX de la *Genèse*. Nous voyons les trois troupeaux, la fontaine recouverte d'une grosse pierre, et la conversation de Jacob avec un berger qui montre Rachel s'approchant, à gauche, avec ses moutons, toute petite, au second plan. Cette transcription de la Bible est placée dans un vaste paysage, un peu conventionnel, qui reçoit une certaine couleur locale par le rendu de la hutte et par le lointain montagneux. Comme les animaux et les hommes sont peints d'une manière très immédiate, on a admis jadis que le tableau était simplement un paysage sylvestre avec des troupeaux de moutons et des bergers¹⁵, comme si c'était une création du XVII^e siècle. Il n'y a qu'un pas d'œuvres de cet ordre aux tableaux champêtres. Il est maintenant intéressant d'observer de quelle manière ce pas a été fait.

Le tableau champêtre créé par la famille Bassano paraît essentiellement sous la forme de tableaux en série, comme des douze mois, des quatre saisons, des quatre éléments, etc.

Ces débuts vénitiens du tableau de genre proprement dit reprennent la disposition des images des *Mois*, qui, au début du XV^e siècle, avaient connu une brillante fortune artistique dans les miniatures françaises et flamandes et, aussi, dans les peintures murales de l'Italie¹⁶. Sur chaque page ou sur chaque pan de mur, qui d'habitude présente dans le ciel le signe du zodiaque ou, du moins, une inscription qui s'y rapporte, se trouvent représentées la vie et les occupations des nobles et des paysans du mois en question, le plus souvent en plein air. Ces tableaux sont le produit d'un art de cour et non pas d'un art bourgeois. Les Bassano ont repris cet arrangement de la fin du moyen âge et l'ont paré d'un réalisme nouveau. Ils travaillent visiblement pour des gentilhommes vénitiens désireux de voir peinte la vie de leur villégiature. Les Bassano nous montrent la vie des champs d'un tout autre point de vue que Bruegel, Aertsen ou Bueckelaer, non plus du point de vue du citadin, mais de celui du propriétaire. Ils ne peignent en général ni danse, ni noce, ni kermesse, mais des paysans à l'ouvrage et, à l'occasion, des seigneurs à cheval, à la chasse, ou en train d'inspecter le travail sur leurs terres, cependant que leurs dames goûtent la fraîcheur de l'ombre. Les occupations semblent, pour certains mois, fixes ; pour d'autres, elles changent ; la chasse notamment paraît toujours ouverte et l'on s'y livre selon son humeur. Les signes du zodiaque contribuent à préciser de quel mois il s'agit.

Il est évident que pour les Bassano, l'homme et les animaux forment l'essentiel. Déjà, en observant leurs tableaux bibliques, on peut avant tout remarquer que certains animaux sont, sur plusieurs tableaux, représentés sous les mêmes traits et dans

15. *Führer durch die Gemälde Galerie*, Vienne, 1908, N° 270.

16. Voir B. KURTH, *Die Fresken im Adlerturm zu Trient*, "Kunstgeschichtl. Jahrbuch der Zentralkommision", Vienne, 1911.

la même attitude, mais certains personnages, eux aussi, sont sans cesse répétés dans la même pose. On doit en conclure que les Bassano travaillaient avec un matériel de feuilles modèles, créées par le fondateur de l'école, Jacopo, et copiées et recopiées indéfiniment. Des dessins de ce genre avec des personnages isolés, ou de petits groupes de personnages, de la main de Jacopo, de Francesco et de Leandro, se sont du reste conservés : il prouvent que l'activité intellectuelle des fils, surtout de Francesco, ne consistait pas à créer de nouveaux motifs, mais à les combiner différemment.

Bien qu'aucun tableau de saison ou d'élément ne nous soit connu comme étant certainement l'œuvre du père, il est peu vraisemblable que Jacopo lui-même n'ait peint aucun tableau de ce type et que l'ensemble des tableaux de ce genre qu'il possédait dans sa propre demeure (l'inventaire publié par Verci¹⁷ n'en nomme nulle part l'auteur), soit l'œuvre de ses fils. Nous pouvons fréquemment reconnaître la main de l'exécutant, mais il paraît nécessaire de diviser les compositions, puisque Francesco a souvent été indépendant, tout en imitant les œuvres de son père par ailleurs. Nous devons chercher si, parmi les tableaux de *Saisons* du fils, il ne s'en trouve point un qui représente le type de composition paternel.

Le Musée de Berlin a acquis, en 1925 (don de Wilhelm Bode), un paysage (fig. 8), faussement nommé dans le catalogue de 1931 : « *Allégorie de l'automne* ». Bien qu'il n'y ait aucun signe du zodiaque, le motif des femmes au bain¹⁸ prouve qu'il s'agit de la représentation d'un mois d'été, ou bien de l'été lui-même. On y reconnaît la même distribution harmonieuse des figures que dans le tableau de Vienne de *Jacob à la fontaine* (fig. 5), et aussi l'unité de rythme dans le mouvement (de la gauche vers la droite) que nous avions déterminée à propos des peintures de *la Fuite de Jacob* et des *Marchands chassés du Temple* (fig. 4 et 6). Le tableau de Berlin est à bon droit catalogué comme œuvre de Francesco, dont nous pouvons reconnaître la main, mais l'invention est de Jacopo.

En ce qui concerne l'origine du tableau de saison, la circonstance suivante constitue peut-être un indice. Les trois tableaux de Francesco à Vienne, consacrés chacun à deux mois (fig. 9), se rapprochent du style paternel et semblent, par conséquent, être des œuvres de jeunesse. Ils ne montrent aucun signe du zodiaque, mais bien, à l'arrière-plan, des scènes minuscules de l'Ancien Testament (*Adam et Ève chassés du paradis*, *le Sacrifice d'Abraham*, *Moïse recevant les tables de la loi*), qui forment un contraste remarquable avec les *Travaux de tous les jours*, représentés en costume du temps au premier plan. Ainsi que Pieter Aertsen et Bueckelaer, dans leurs *Natures mortes* ou dans leurs *Scènes de cuisine*, Francesco avait encore besoin d'un prétexte biblique pour oser traiter un thème bucolique : cela donne à penser que nous trouvons ici le prototype du genre, qui aurait ainsi été créé par Francesco, pour n'être repris que plus tard par son père.

Le tableau champêtre de Francesco Bassano se distingue essentiellement des

17. *Notizie intorno alla vita e alle opere de pittori, scultori e intagliatori della citta di Bassano*, Venise, 1775.

18. Ce motif se retrouve sur un tableau de Leandro, à Vienne (N° 314), probablement un fragment d'une représentation du mois de juillet.

tableaux de Jacopo par la manière de représenter le paysage. Les paysages de Jacopo sont, à la fois, sombres et traités à grands traits. Tous les détails, généralement rendus avec beaucoup de finesse picturale, sont subordonnés à l'ensemble; aucun d'entre eux ne retient particulièrement l'œil du spectateur. Cette conception du paysage se rapproche de la dernière manière du Tintoret, encore que celle-ci soit plus grandiose (comme nous le voyons surtout dans les toiles de la Sala Terrena de la Scuola di San-Rocco, à Venise). La conception qu'a Francesco du paysage repose moins sur l'ensemble que sur les détails narratifs. Des arbres en fleurs ou un champ



FIG. 8. — FRANCESCO BASSANO, d'après Jacopo Bassano. — L'Eté.
Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

de blé mûr ne sont pas peints pour leur beauté pittoresque, mais parce qu'ils signifient le printemps ou l'été. Il y a tant d'objets qu'ils sont trop près les uns des autres : le champ de blé n'est qu'un endroit mince, quasi une simple indication, comme dans une miniature de la fin du moyen âge. Francesco range parfois ses personnages, sur deux ou trois plans, souvent ordonnés en diagonale. Chaque plan signifie alors l'activité propre à un mois. Sur les tableaux consacrés à deux mois (fig. 9), où l'artiste recherche encore quelque unité d'ensemble, beaucoup de motifs du second ou de l'arrière-plan possèdent une note lyrique. Les grands tableaux de saison (fig. 11),



FIG. 9. — FRANCESCO BASSANO. — Les Mois de mai et de juin.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

signés, peints probablement plus tard, sont traités d'une manière purement épique ; les motifs de l'arrière-plan ne sont plus reconnaissables. Leurs tons frais font contraste avec le vif coloris des personnages.

Or, il est évident que les hommes, les femmes et les enfants des tableaux de *Saisons* ou de *Mois* ne peuvent témoigner d'un élan comme Jacopo aime en donner aux personnages de ses peintures bibliques (fig. 4 et 5) ; mais, sur les tableaux de Francesco, ils sont curieusement placés hors de toute direction précise, les uns à côté des autres. Il n'y a pas de rythme général et même, parfois, les mouvements isolés se perdent dans le vide. Francesco s'attache avant tout aux détails ; il accorde une grande importance au rendu exact des costumes contemporains et paysans. Nous pouvons remarquer que nous ne trouvons jamais, dans les tableaux de genre de Francesco, une ferme peinte avec autant de richesse et d'amour que la hutte de Laban sur le tableau qui représente *Jacob à la fontaine* (fig. 7).

Pour résumer, on peut dire que Francesco Bassano s'est préoccupé d'animer le style épique pratiqué par son père vieillissant, par de nombreux traits réalistes, pour le rendre plus actuel et plus populaire. Du fait qu'il met l'accent sur les personnages, on comprend mieux qu'il soit devenu le créateur d'une nouvelle forme de tableau de genre, du tableau des figures à mi-corps. Il est remarquable que ce type de tableau, qui a atteint une si grande importance au XVII^e siècle, ne procède, en

Flandre et en Hollande, pas des *Scènes de marché* ou de *cuisine* d'Aertsen et de Bueckelaer, mais bien de l'art plus simple, plus intime et infiniment plus direct du Caravage, dont l'effet pittoresque est préfiguré dans un tableau comme le *Joueur de flûte*, au Musée de Vienne, signé de Francesco Bassano¹⁹. Ce tableau nous montre combien les silhouettes de Francesco trahissent l'observation fidèle de la nature. Les scènes champêtres d'Annibal Carrache prouvent que les motifs de Bassano ont été considérés comme modernes par les jeunes artistes de style baroque, à Bologne et à Rome. C'est le cas de la *Chasse* et de la *Pêche*, au Louvre, dont les figures de



FIG. 10. — PIETER BRUEGEL. — Le Printemps, 1565.
Albertina, Vienne.

remplissage sont dispersées sur toute la surface de la toile, à la manière des tableaux de *Saisons* de Francesco Bassano; de plus, quelques personnages épisodiques et le rendu des animaux paraissent procéder de ses créations.

Les tableaux de deux *Mois* de Francesco Bassano ont été peints, au plus tôt, une

19. WILHELM SUIDA (*Studien zu Bassano*, "Belvedere", XII, 1934-1937, pp. 194 et sq.), au contraire, a exprimé l'opinion qu'un autre exemplaire, avec moins de détails (vers 1935 dans le commerce à Vienne) serait le prototype, de la main du père.



FIG. 11. — FRANCESCO BASSANO. — L'Automne.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

dizaine d'années après la célèbre *Suite des mois* de Peter Bruegel (1565). Sur un dessin de Bruegel, de 1565, à l'Albertina (fig. 10) qui, d'après une inscription de la main même de Bruegel, « *Mert, April, Mey* », représente *les Trois mois du printemps*, la succession des mois est rendue sur trois plans, que des haies séparent, par trois sortes de travaux de plein air (jardinage, tonte des moutons, jeux du mois de mai), selon leur ordre normal. Au contraire, un dessin de Bruegel consacré à l'été, et daté de 1568, à Hambourg, montre seulement des variations d'un motif unique. Déjà, dans les grands tableaux des *Mois* de Bruegel, qui datent de la même année (1565) que le dessin de l'Albertina, l'accent n'est plus mis sur les personnages, mais bien sur le paysage. Contre Tolnay²⁰, qui a conclu, que Bruegel « a rassemblé dans chaque tableau les scènes qui illustrent deux mois successifs », il faut soutenir que, dans cette hypothèse, on méconnaît le commencement de l'année au 1^{er} mars, encore en usage au XVI^e siècle en Flandre comme à Venise. Ce commencement de l'année nous indique aussi le choix des mois dans le dessin de Vienne (fig. 10) et dans la série des *Saisons* de Francesco (fig. 9). Le tableau de Bruegel intitulé

20. Voir aussi FRITZ NOVOTNY, *Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä.*, Vienne, 1948. Ce livre donne une critique de la littérature, et des rapports détaillés sur l'iconographie des tableaux de *Mois*.

le *Jour sombre*, paraît bien convenir à février et mars, mais jamais à mars et avril. Dans tous les cas, chacun des cinq paysages conservés de 1565 présente une unité d'atmosphère parfaite. Nous saisissons la différence indiquée par Bruegel entre l'illustration du dessin et la représentation dans la peinture. Dans la première technique, plus simple, il trouve la possibilité d'illustrer par une suite continue de scènes allégoriques, mais non pas dans la seconde, synthétique, qui doit éveiller une illusion.

La manière descriptive du dessin viennois de 1565 (fig. 10), peut-être connue de Francesco Bassano par la gravure de 1570 due à l'atelier de Cock, reparaît dans ses tableaux des deux *Mois* (fig. 9); seulement, le motif des haies qui séparent les mois a



FIG. 12. — LUCAS VAN VALKENBORGH. — L'Automne, 1585.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

disparu. On trouve l'équivalent de la construction synthétique qui caractérise les tableaux de *Mois* de Bruegel, dans le tableau de *l'Eté* de Berlin (fig. 8), dont j'ai supposé qu'il procède d'un tableau disparu de Jacopo.

L'évolution de Bruegel suit une autre direction que celle de l'atelier des Bassano. Bruegel a commencé par l'illustration, donc par une forme inférieure de l'art. Dans ses premiers dessins de personnages (non pas dans ses dessins de paysage), le sujet, c'est-à-dire l'idée descriptive, constitue l'élément primaire, et la forme, c'est-à-dire l'idée compositionnelle, l'élément secondaire. C'est seulement dans sa maturité que Bruegel perd le rapport avec l'illustration; c'est seulement alors que la disposition visuelle est la chose principale, même dans les tableaux consacrés aux activités humaines. Au contraire, Jacopo Bassano, dans sa jeunesse et plus encore dans son

âge mûr, suit les lois de la forme et de la composition. Par suite, dans les œuvres narratives de *l'Ultima Maniera*, règne une grande idée générale qui se manifeste d'abord par une même direction du mouvement d'ensemble; tout ce qui est abstrait dans l'allégorie, même dans celle qui concerne les saisons et les éléments, est radicalement étranger au principe de son art, et doit donc y avoir été introduit de l'extérieur. J'ai par là supposé que ce n'était pas lui, mais son fils Francesco, qui était le créateur des nouveaux tableaux des *Saisons*.

La manière descriptive, qui a un fond d'abstraction, s'accorde parfaitement avec les pratiques artistiques de Francesco. Sa manière de voir ne procède pas de l'ensemble, mais bien des détails. Il peut avoir été enclin parfois, pour varier, à ordonner les détails uniquement d'après des principes tirés du sujet.

Il est remarquable que l'abandon de l'unité dans la composition au profit de la multiplicité descriptive, et de l'illusion visuelle au profit de l'illustration, qui fait la différence entre l'art de Jacopo et celui de ses fils, se trouve également en Flandre chez les successeurs de Bruegel. La surabondance des motifs et la juxtaposition d'innombrables épisodes isolés, nullement rattachés les uns aux autres, qui caractérisent les tableaux de *Saisons* de Francesco et, pareillement, les tableaux de *Mois* de Leandro, se trouvent aussi dans les tableaux de *Saisons* peints, 1585-1587, par Lucas Van Valkenborgh, leurs contemporains (Galerie de Vienne) (fig. 12).

Tout comme dans les tableaux de *Saisons*, peints par Francesco Bassano (fig. 11)²¹, nous voyons aussi sur les grandes toiles du peintre flamand, les trois plans séparés, ordonnés souvent en diagonale, du paysage champêtre, et une représentation véritablement objective de la nature, qui ne cherche ni l'expression pittoresque, ni la suggestion de sentiments mais une simple information. Et, tout comme la manière de Francesco a été à l'occasion reprise par Caravage et Annibal Carrache, il y a un rapport évident entre les tableaux paysans de Bruegel et ceux de Brouwer, et, plus encore (par l'intermédiaire de Jan Brueghel), une parenté significative entre les images populaires de Lucas Van Valkenborgh et celles d'Adrian Van de Venne et d'Esaias Van de Velde, bref le tableau bourgeois hollandais à ses débuts. Il nous est impossible d'affirmer un rapport entre Francesco Bassano et Lucas Van Valkenborgh, il ne s'agit que d'une disposition artistique semblable²². Elle nous montre comment des esprits de second ordre changent en petite monnaie les grandes nouveautés artistiques des fondateurs d'école, mais aussi comment, d'autre part, cette transposition demeure féconde et forme l'étape nécessaire d'une longue évolution.

LUDWIG BALDASS.

21. Une série de tableaux de saison, sans signature (*l'Eté* et *l'Automne* au Musée du Louvre, *l'Hiver* et le *Printemps* au Musée de Grenoble), correspond, pour les motifs iconographiques, à ceux de la Galerie de Vienne (fig. 11) signés par Francesco. Il semble qu'il s'agisse de répliques.

22. Il me semble, au contraire, que le réalisme de Bart. Passarotti (1529-1592, Oxford, voir H. BODMER, "Belvedere", XIII, Vienne, 1938-1939), n'est pas possible sans la connaissance d'œuvres dans le style de P. Aertsen.

POUSSIN'S STYLE AND THE XIX CENTURY

POUSSIN has often been credited, most recently by Bernard Dorival, with being the most typical of French painters, the artist who has brought together different previous trends into one unit and kept them together in his work; he is considered the most complete French artist—the model—for in the course of specialization, later art in turn fell apart into numerous aspects, schools, and styles. However, in judging Poussin's completeness nowadays, one has to remove the envelope of mythology which for him was still alive but for us has gone for good. It is therefore not surprising that Cezanne should have taken the approach to Poussin, as quoted from Gasset's book: "Imagine Poussin done over entirely from nature, that is the classic I mean." The painter continues: "I don't accept a classic who limits me. I want to frequent a master who helps me to be myself. Whenever I leave Poussin I know myself better."



FIG. 1. — POUSSIN. — The Triumph of Flora.
Louvre, Paris.



FIG. 2. — CEZANNE. — The Bathers.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

nature as ever in his work. It may be said that space, volume, rhythmic tension, and color are built up as concisely in the *Grandes Baigneuses* as they are in the *Triumph of Flora*, and it is hardly an exaggeration to assert that over a distance of three centuries the same type of painting has come back. What is different is the personality of the two painters and therefore their particular vision. This parallel is, of course, more evident in Poussin's sketches (fig. 3) where the control of structure, the interest in abstract composition is quite predominant; with all differences conceded, the congeniality between the two artists can be seen here more easily, and be

Among the pictures which Cézanne admired most was Poussin's *Triumph of Flora* (fig. 1), praised for the harmony between figures and landscape formation, as well as for spacial orchestration. Here Cézanne could see one solution for those stylistic probleme with which he himself was continuously experimenting.

Indeed, in the final version of the *Grandes Baigneuses* (fig. 2). Cézanne has overcome the shortcomings of Impressionism, especially its loss of structure, and yet has here come as close to



FIG. 3. — POUSSIN. — *Bacchanale*, drawing. — Louvre, Paris.



FIG. 4. — INGRES. — Study for *l'Age d'Or*, drawing.
British Museum, London.

understood on the basis of their common inquiry into structural style.

Another point that Cezanne shared with Poussin is, historically speaking, resistance to stylistic trends prevalent in their own day—baroque in the one case, impressionist in the other—in order to achieve composition with stronger balance and structure. And yet, it would be a mistake to overlook the painterly and dynamic components to be found in the art of either painter. To be accurate, Poussin should therefore be looked upon as a baroque classicist, and Cezanne's share in Impressionism should not be neglected.

This is a phenomenon I should like to dwell on for a moment. Although linear and painterly style—two basic trends in art—can be defined and separated theoretically, actually they are, more often than not, found mixed together, and all one can make out is the prevalence of elements of one or the other in a given painting or period. Raphael's style is basically linear, Rembrandt's basically painterly; Titian's way of painting would be almost in-between, at the point of transition. There is, however, the very rare case when the two are welded together; that is what happens in Poussin, and also in Cezanne. Here there is a



FIG. 5. — INGRES. — The Golden Age, replica of the mural.
Fogg Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.



FIG. 6. — POUSSIN. — Apollo and Daphne.



FIG. 7. — DELACROIX. — Ophelia.

of a classicist and a baroque, but also of a classicist in the sense Cezanne used the term in the quotation mentioned before; in other words, that he was stylistically the most complete painter France has ever had.

Completeness is not what Ingres was most impressed by. As the son of a late period, he was interested in a more special thing—in purity. Purity of line, that is. He would subordinate color to what he called *dessin* which almost corresponds to the English meaning of drawing. Nine-tenths of a picture, he states, consists of drawing. His drawing of single forms and smaller units of one or two figures is, indeed, of a delicate perfection. So much attached to visual observation that he was helpless without a model, he achieves with his line two very different things: 1) the statement of his most subjective emotion, the expressionist exaggeration that can be seen in many wilful distortions, and 2) the most objective binding together of abstract forms, of curves and bundles of line. Both qualities make him so dear to modern art and cause the academicians to frown on him. The drawing which we reproduce (fig. 4), very instructive for our purpose, is one of 400 that Ingres made for the *Golden Age*, a wall painting which, after six years of tremendous effort, he had to leave unfinished. This was very typical of his time, for XIX Century painters were generally at a loss to integrate detailed drawing into an over-all design and compositional arrangement. In this detail from the *Golden Age*, the flow of well articulated forms taking possession of the picture space is charming, but looking at the whole—shown here in the smaller replica, now at the Fogg Museum (fig. 5), which Ingres made twenty years later—one clearly sees the artist's trouble in knitting together his single groups. The flow of the pattern is in spots so thin that

deliberate effort to attain a synthesis. Poussin, himself looking back to Raphael and Titian alike, takes up a position so centrally located that his track later on can be followed by such exclusive opponents as Ingres and Delacroix as well as by Cezanne, who looks for a synthesis of his own.

To understand the wide influence that Poussin was able to exercise in the XIX Century one has to remember that he shows the aspects not only

it seems to break in several places; the geniuses hovering overhead break in rather than bind together. In commenting on this picture, Roger Fry, while recognizing a supreme effort, notes: "If only Poussin could have given him one of those scribbled drawings of his, with a summary indication of the general movement, what a masterpiece we might have had."

Now, I believe that Poussin did give help to Ingres in some respects and that a work like *Apollo and Daphne* (fig. 6) in its mellow mood, its interrelation between nude figures and landscape space, the parallel pattern between human and tree groups, could not have failed to inspire the master of Montauban. But with what result?

In an article published in the third "Cahier de la Société Poussin," Erwin Panofsky pertinently characterizes the Poussin picture in the following words: "While loosening and diversifying the composition, he tightened and unified it, organizing the figures into living chains or garlands thrown across space with one magnificent sweep." Ingres followed his master in everything—except the magnificent sweep. It was not enough to cling with his mind to the classics when the classic conventions were giving in to a progressive realism with its contempt for composition, style, and order.

Although Delacroix is in many ways the counterpart of Ingres, he shared with him the admiration for Poussin. In an article devoted to the latter he called him "not a classicist but one of the boldest innovators of art history" because of the vigor of his composition with which he has overcome, as he said, "the vicious routine" of his Roman predecessors, by which he meant the Carracci school. He praised Poussin as "perhaps the only one who never imitated Michelangelo" and he concluded with a long quotation from Sir Joshua Reynolds. This is certainly not accidental for, in contrast to Ingres, Delacroix acquired from Poussin what we might call his academic aspects with a strong baroque flavor.

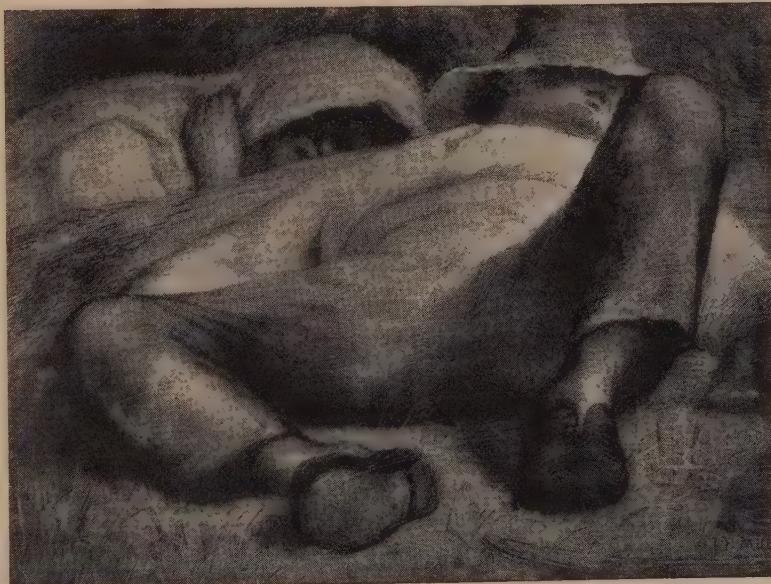


FIG. 8. — JEAN-FRANÇOIS MILLET. — *Meridia (Noon)*.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



FIG. 9. — COROT. — Homer and the Shepherds. — Louvre, Paris.

One has only to compare Delacroix's *Entrance of the Crusaders into Constantinople* with Poussin's *Philistines Stricken by the Plague* to notice those clusters of figures and groups on a stage very effectively backed by building fronts, colonnades or staircases used as wings, those loud and dramatic scenes with many gesticulating actors who seem to have a part in an opera, those undulating contours with the strong emphasis on plastic variety. This is certainly what Delacroix, especially in his younger years, had in common with the earlier manner of Poussin. It is perhaps not the most important feature in the style of either one, and sure enough, the overstated gestures have a quite different function in each case. With Poussin they take part in a living tradition that has been handed down from the statues of Antiquity; their artificiality means only that a noble convention is still intact, whereas with Delacroix they point to an imaginary world of romantic poetry contrasted with and in protest to modern prose of immediate perception. In this way Delacroix was at the end of a line and, with the exception of Courbet and Puvis de Chavannes, none of the painters after him was interested in the huge "machines."

Delacroix was, of course, much more strongly influenced by Rubens and Paolo Veronese, and his large paintings, as dear as they were to him, are not sufficient to explain the complex nature of his art and even less his influence on contempor-

ries and successors. It is as the forerunner of Impressionism—in the loosening of the brushwork, in the first appearance of broken color, in the lavish spread of texture, in other words, in the manual handling of a painter's painting—that his pioneer rôle is revealed, and this best in his works of smaller size. When one compares the *Ophelia* (fig. 7) with Poussin's *Echo and Narcissus*, one is aware of the resemblance in the motif and, at the same time, of the great contrast in almost every other feature. Poussin's vigorous tree, with the structural emphasis on outlines of trunk and branches, has been moved over to the side of Delacroix's picture and is included in that interplay of light and shadow, of darker and lighter shades which animates leafage, water-mirror, hair, skin, and dress of the drowning girl. The plastic world of Poussin is replaced by the volatile mood that Delacroix's eye has seized.

Another artist for whom Poussin's reputation was a beacon is Jean-François Millet, who shares with him Norman origin. Here again one is presented with a new and different conception of what Poussin's art stands for. It was the poetic aspect, the tradition of *Ut pictura poesis* that Millet was very fond of from the beginning. Believing, as do many, that a painting is done not with color and line but with ideas, not trusting his visual perceptions, he overemphasized what he called the human message with the results that everyone knows. Pictures like the *Gleaners* and the *Angelus* have lost every attraction for us. As Baudelaire put it: "Instead of simply disengaging the natural poetry of his subject Millet wants to add something at all costs." Millet is today almost forgotten; two critics of such different taste as Roger Fry and Lionello Venturi have not a word for him in their appraisals of the art of the last century. This, I believe, is a mistake, at least insofar as his drawings are concerned. In a pastel, now in the Philadelphia Museum, with the title *Noon* (fig. 8), a product of his old age, he has achieved the significant form and the epic breadth that he has been struggling for during his whole career. As different as this representation of Norman peasants might look from any of Poussin's output, it is here that Millet really approached him and could fully understand his lesson of



FIG. 10. — COROT. — Mother and Child on Beach.
Johnson Collection, Philadelphia. Museum of Art, Philadelphia.

noble simplicity and quiet greatness, and the making of his own visual originality.

Like Millet, Corot underwent a twofold influence of Poussin. His *Homer and the Shepherds* (fig. 9), was made to please the Salon of 1845 and its official taste. Mood and thematic inspiration no doubt come from Poussin. It is painting without poetry, academic figures, theatrical scenery, the most conventional and empty arrangement one could think of. The painting illustrates not only the occasional lapse of a great artist but, at the same time, the bad influence of Poussin if taken too literally. It is part of a long tradition of "literary" art that, I am afraid, has not yet died out

There exists, however, the living succession of Poussin, of which the same Corot, in his *Mother and Child on Beach* (fig. 10), now in the Philadelphia Museum, gives a good specimen. Just as Poussin has integrated in his art stylistic elements of Classicism and Baroque without losing character in an indiscriminate eclecticism, so Corot in a similar way has here achieved a synthesis in which we recognize formal aspects of XIX Century neo-Classicism, realism and even early Impressionism. "The compact circular massing of the group," as the work was once described, the regular shape of outlines, the interest in structure and planes point to the classic; detailed observation, delicate handling of brushwork in light and textures reveal the "painterly" vision. But, above all, the picture is caught in neither one nor another style, but is a most personal, original product that is: un-derivative. As Venturi puts it, "Corot was able to find his ideal of beauty in reality, in harmony of composition as well as in delicacy of form and color. He never lapsed into pure realism."

But does not this apply to a whole group of XIX Century artists from Gericault to Cezanne? A number of painters in each generation indeed sought to come to a personal synthesis of style, taking elements here and there without falling into insipid eclecticism. It seems to me that in order to understand better the stylistic structure of XIX Century art as a whole, we should give more attention to this characteristic and forceful trend of steering between the extremes of neo-Classicism and the neo-Baroque. What better heading could we find for it than the legacy of Poussin?

KLAUS BERGER.

TWO DRAWINGS BY PALMA GIOVINE

As A. E. Popham has been heard to say, there are entirely too many drawings by Palma Giovine. The Tietzes, in their *The Drawings of the Venetian Painters in the XV and XVI Centuries*, helped to separate Palma from Titian, but the borderline between Palma and Aliense was not fully cleared. It does appear that Aliense, whether he was working in the style of Veronese or in that of Tintoretto, could at least manage to draw hands and feet, whereas Palma's impulses seldom seem to have carried him to complete graphic rendering of the extremities. The drawings of the two men on a large scale are not hard to differentiate, for Palma's tend toward a cross-hatching method different from that of his studies, to highly personal use of wash, or to largescale work in chalk; while the bigger works of Aliense which the Tietzes identify run mostly to *modelli* of a tight style.

Indeed, the whole field of later Venetian drawing has been laid open again by the Tietzes and Otto Benesch, and by some recent issues of the "Corpus Photographicum Gernsheim", in which a series of Uffizi drawings attributed to Balestra is such as one would give fairly confidently to Diziani. But we are getting out of our century.

The drawings here published include what is probably an incontestable Palma Giovine (fig. 1), and a doublesided sheet of studies (fig. 2 and 3) which seems to be related to the long series that recently passed from the Fitzroy-Philips-Fenwick Collection to the British Museum.

The former, on heavy paper which has been backed, and which has a XVII Century attribution to *Palma*, on the recto, and an XVIII

Century inscription "G. P. n° 291" on the backing, is an amusing jumble in which we recognize the familiar features of Adriana Palma. Her portrait and the seated woman bear a strong resemblance to such drawings as those of the Munich album reproduced by the Tietzes (pl. CLXXXIII, 1 and 2). The rather silly and literally feather-headed youth on a pedestal, very likely young Gambarato, is reminiscent of the figures treated as statues in the British Museum album (Tietze, pl. CLXXX, 1 and 2) or the *Saint Sebastian* of Munich (pl. CLXXX, 3). As *mise-en-page* the sheet is fine, and the immediacy of the portrait carries over into the other figures.

The sheet of studies is on thin paper numbered on the recto "12" in the style of many of the former Cheltenham series. The four variants on a *Dead Christ* are ebullient enough for Palma in his late years, when we are told he always had paper by him, and scribbled even at meals. Yet these studies are different enough one from the other to indicate something more than mere aimlessness. Both these and the mixed notes on the verso are, however, close enough to a Berlin drawing attributed by the Tietzes to Aliense (pl. CXXXVI, 1) to cause a certain discomfort. The Berlin sheet has been reattributed on the basis of two pretty secure Aliense drawings, but it would be very hard to say without direct comparison whether it is so remote from the handwriting of Palma as to be necessarily *not* by him. After all, confusing though some of the evidence is, there is an enormous body of it. I am inclined to let the present drawing linger among the "too many" Palmas until the Aliense border is further cleared.

WINSLOW AMES.



FIG. 1. — PALMA GIOVINE. — Portrait of Adriana Palma and other sketches.
Winslow and Anna Ames Collection, Springfield, Mo.



FIG. 2. — PALMA GIOVINE. — Studies for a *Pietà*, etc.
Winslow and Anna Ames Collection, Springfield, Mo. (Recto, see fig. 3).

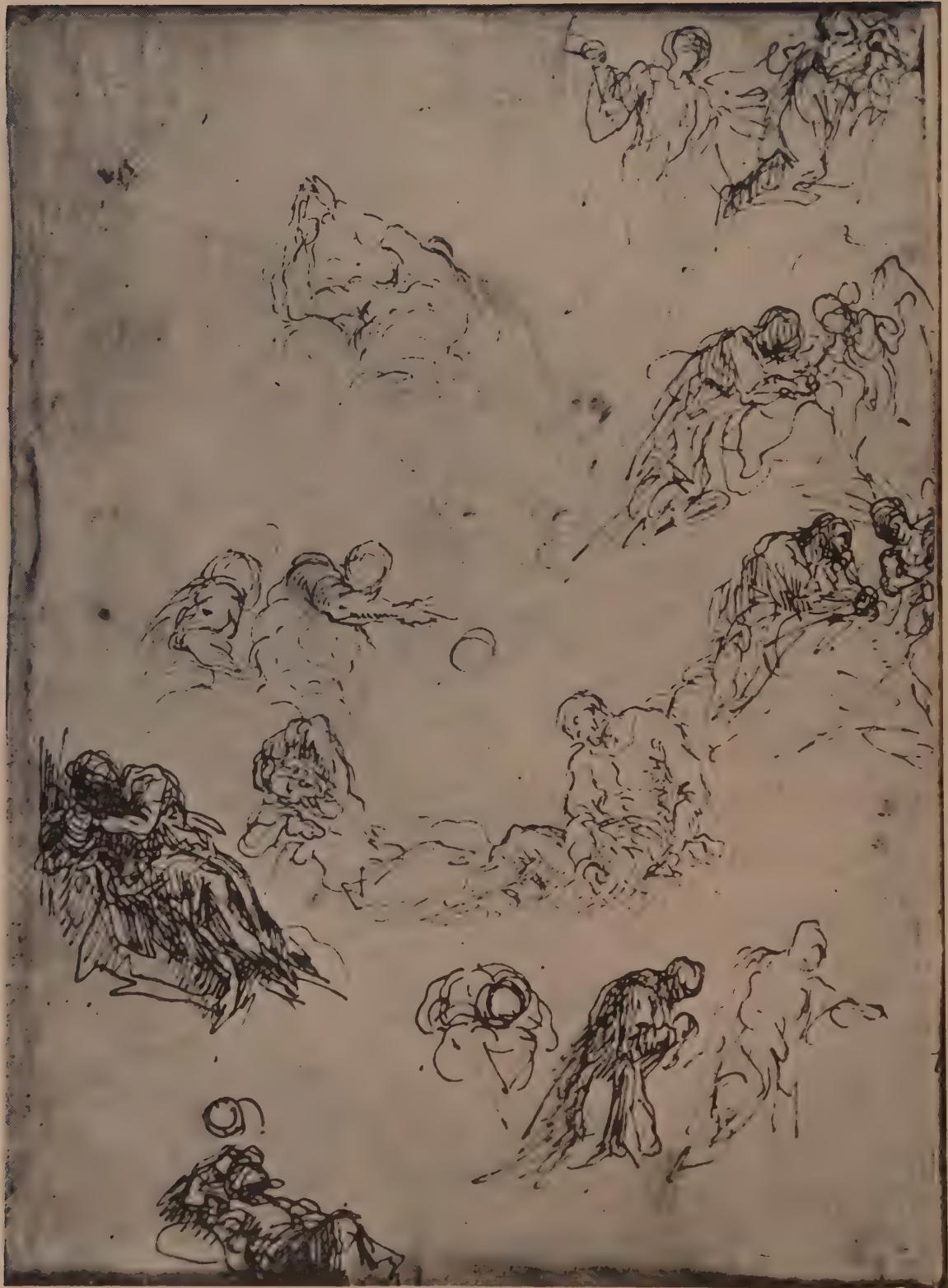


FIG. 3 PALMA GIOVINE Studies for an *Agony in the Garden*, etc
Winslow and Anna Ames Collection, Springfield, Mo. (Verso of the sheet of studies reproduced as fig. 2).

LANCRET
ÉLÈVE DE GILLOT
ET LA
QUERELLE DES "CARROSSES"

CETTE page de croquis aux trois crayons (fig. 3) d'une tête coiffée d'un tricorne et de cinq études de mains est, de toute évidence, une feuille de Lancret. Les familiers des dessins de ce maître y retrouvent ces lignes grêles, un peu tremblées, affirmées irrégulièrement ça et là par des accents un peu durs qu'on trouve dans tant d'esquisses où le peintre ne cherche guère la beauté du dessin en soi, mais des indications pour le mouvement d'un personnage ou les plis d'une robe, le détail d'une main ou d'un visage, et la mise en place sommaire des lumières et des ombres.

L'esprit de ces mains se retrouve assez bien sur telle page qui appartient à l'Institut Staedel, à Francfort (fig. 2).

Mais le principal intérêt pour nous de la feuille que nous étudions, c'est de pouvoir y retrouver presque exactement la tête d'un des porteurs de chaise, celui de droite, de la *Querelle des "carrosses"*, tableau de Gillot (fig. 1) qui, avec son pendant, *Arlequin soldat gourmand*, appartient au Musée du Louvre.

Les deux études du poing diffèrent un peu de celui vu sur le tableau, et aucune des trois

mains représentées tenant un brancard ne coïncide avec celle du personnage. Ce ne sont donc pas des copies de l'élève d'après la peinture mais des recherches pour la composition, faites devant le modèle. Aucune autre explication ne serait satisfaisante, tout au plus pourrait-on penser que l'élève travaillait à côté de Gillot devant le même personnage posant pour le laquais.

C'est en septembre 1707 qu'était reprise à la Foire Saint-Laurent, une pièce de Regnard et Fresny intitulée la *Foire Saint-Germain*, et cette scène des carrosses avait été ajoutée à la comédie; en décembre de la même année *Arlequin empereur dans la lune*, pièce qui a aussi inspiré Gillot, était également repris au théâtre de la Foire. On doit penser que les deux tableau naquirent peu après.

Quelle fut l'époque du séjour de Lancret chez Gillot? On ne connaît pas précisément la date de son entrée. On a supposé qu'elle coïncidait avec son expulsion temporaire des cours de l'Académie, en 1708, à la suite d'une rixe, ce qui l'aurait amené à quitter l'atelier de Dulin, son professeur; mais ce n'est qu'une



FIG. 1. — GILLOT. — *La Querelle des "Carrosses"*.
Musée du Louvre, Paris.

hypothèse vraisemblable. Lancret, né en 1690, avait appris le dessin dès l'âge de treize ans, était passé ensuite chez Pierre Dulin, peintre d'histoire et académicien qui possédait un excellent métier, et on peut supposer qu'en arrivant chez son nouveau maître, il était déjà un très bon exécutant. Du reste, la page d'études considérée est d'une facture semblable à celle de ses dessins de maturité.

Nous avons de Gillot une esquisse pour la *Scène des "carrosses"* qui subira peu de changements dans le groupe de



FIG. 2. — LANCRET. — Feuille d'études.
Institut Staedel,
Francfort, Allemagne.

personnages¹, et une étude poussée, d'*Arlequin coiffé de la Fontange*, que possède la Bibliothèque de Lyon. Il est possible que Lancret ait peint en partie le tableau; la qualité de la peinture, son coloris surtout, plaident en faveur de cette possibilité.

Arlequin soldat gourmand, l'autre tableau du Louvre, dont on connaît aussi l'esquisse, gravée par Gillot (fig. 4)², est tiré d'une pièce jouée à la Foire en 1716. Lancret aurait pu encore y



FIG. 3. — LANCRET. — Feuille d'études.
Collection de Miss Agnes Mongan, Cambridge, Mass.

ture, son coloris surtout, plaident en faveur de cette possibilité.

travailler, car certains voient son séjour chez Gillot prolongé jusqu'en 1718, date de sa présentation à l'Académie.

L'exécution du tableau est très semblable à

1. Gravée par Huquier : *l'Œuvre gravé de Claude Gillot* par C. F. POPULUS, Paris, 1930, repr., pl. 70 et 71.

2. POPULUS, *Op. cit.*, repr., pl. 7 et 9.

celle de la *Scène des "carrosses"*; la facture et les couleurs y sont tout à fait différentes de celles du *Cheval de Troie*, du Musée de Langres, et d'*Arlequin empereur dans la lune*, du Musée de Nantes.

L'étude de ce dessin suggérant le rôle actif des élèves dans cet atelier, apporte un argument de plus à la thèse soutenue par de bons esprits qui prétendent qu'*Arlequin empereur*

dans la lune fut entièrement exécuté par Watteau d'après une esquisse de Gillot. C'était déjà la conviction de Paul Jamot dans son article du "Burlington"³; elle est aussi la nôtre et l'examen des tableaux de jeunesse du maître de Valenciennes que nous avons pu identifier ces dernières années, la confirme pleinement.

J. MATHEY.



FIG. 4. — GILLOT.
Etude pour *Arlequin soldat gourmand*.

3. *Watteau et Gillot*, sept. 1923.

BIBLIOGRAPHIE

GISELA M. A. RICHTER. — *The Metropolitan Museum of Art: Handbook of the Greek Collection.* — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953, in-8°, 158 p., 130 pl., 27 p. de références et bibliographie, \$ 12.50.

On ne saurait assez louer les musées américains de l'effort qu'ils font, depuis de longues années déjà, pour diffuser auprès d'un très large public la connaissance de leurs collections au moyen d'ouvrages d'un format et d'une nature accessibles au plus grand nombre et présentant en même temps de solides garanties scientifiques. A cet égard, le Metropolitan Museum de New-York s'était déjà depuis longtemps signalé par la publication de ses manuels, dont le dernier en date témoigne de la continuité de cette entreprise et de l'incessante activité de Mlle G. RICHTER à la tête du Département classique, à New-York, comme dans sa laborieuse retraite de Rome.

La dernière édition du *Manuel* datait de 1930; elle comportait les objets étrusques et romains qui, cette fois, ont été réservés pour d'autres publications. Cependant, les collections grecques sont ici incluses, même lorsque l'origine en est assez écartée (Chypre, par exemple), même lorsque leur date est bien antérieure à l'apparition du peuple grec : à cet égard, la matière déborde un peu le titre puisque l'ouvrage s'ouvre sur la période néolithique, à vrai dire peu représentée, et continue avec la très belle collection des statuettes cycladiques. Il s'achève sur les copies romaines d'œuvres grecques, limite, à vrai dire incertaine, mais acceptable d'autant plus qu'on n'a retenu, parmi les adaptations d'époque impériale, que des œuvres, dont le caractère hellénique est avéré, du moins quant au prototype; nul ne contestera l'origine grecque du type du *Vieux Pêcheur* (pl. 124) ou de celui de l'*Héra克lès* (pl. 122 A).

Les objets sont classés chronologiquement, toutes les catégories, sculptures, céramiques, terre-cuites, verres se cotoyant aux différentes étapes de l'histoire de l'art grec, dont deux ou trois pages d'explications générales facilitent, chaque fois, l'intelligence au lecteur non spécialisé. Quelques infractions à ce classement semblent peu justifiées : elles concernent les grandes sculptures, les intailles, les monnaies et les bijoux groupés à part, en raison de leur petit nombre sans doute, ce qui peut sembler tout de même regrettable.

Les descriptions rapides, la localisation et la détermination brèves des styles, des sujets, etc., permettent d'avoir des objets une connaissance suffisante (qui ne prétend pas tenir lieu des informations contenues dans les publications scientifiques), d'autant plus que les illustrations, accompagnées de la dimension principale, illustrent toujours le texte. Certes, les richesses du département ne peuvent toutes figurer ici, mais l'ouvrage prétend être commode plutôt que complet et il répond parfaitement à sa destination. Il offre même davantage que ce que l'on est en droit d'attendre de lui : des notes, contenant pour chaque œuvre une ou plusieurs références aux études scientifiques les plus récentes, renvoient aux travaux essentiels et mettent les savants sur la voie d'une bibliographie complète.

Les illustrations sont excellentes : aurons-nous la mauvaise grâce de regretter que, sauf exception, elles soient uniformément petites et que le cratère de Lydos à figures noires (pl. 39) soit réduit à l'échelle d'un vase plastique minuscule (pl. 30)? ou que les stèles sculptées (pl. 72-73) ne se distinguent pas, à cet égard, des plaquettes de terre-cuite de Mélos (pl. 62)? Ce sont là sans doute les limites infranchissables d'un genre qu'il faut accepter tel qu'il est et qui trouve, dans l'ouvrage de Mlle RICHTER, son expression la plus satisfaisante.

E. COCHE DE LA FERTÉ.

GISELA M. A. RICHTER. — *Corpus Vasorum Antiquorum, United States of America, II, New York. The Metropolitan Museum of Art, fasc. II.* — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953, XVII-22 p., 42 pl.

C'est ici dans un domaine, non plus de vulgarisation scientifique et de muséographie, mais strictement scientifique, que Mlle RICHTER nous communique le résultat de ses derniers travaux. Le Metropolitan Museum était en retard dans cette sorte de compétition qu'avait voulue EDMOND POTTIER et qui conduit — avec des interruptions dues aux circonstances — les grands et les petits musées à publier intégralement leurs collections de vases antiques (orientaux, grecs ou romains) dans la collection déjà vaste du *Corpus Vasorum*. Désormais l'équipe new-yorkaise manifeste l'intention, elle aussi, d'apporter sa contribution à cette œuvre collective. C'est un fascicule homogène et limité à une seule catégorie de vases, comportant, il est vrai, plusieurs variantes, qui nous est offert. Cela représente une simplification par rapport aux anciens fascicules du *Corpus*, où s'enchevêtraient des séries fort diverses, et cela permet une numérotation continue des planches, complète pour un fascicule. Toutes les coupes attiques archaïques à figures noires du Musée — et celles-là seulement — depuis les coupes à scènes comastiques du début du VI^e siècle avant J.-C., jusqu'aux coupes à yeux du début du V^e siècle, sont incluses dans ce volume. Une introduction générale comportant la discussion de points techniques figure en tête du texte et constitue une innovation. Quelques mots d'explications précèdent la présentation de chaque série, coupes comastiques, coupes de Siana, etc. Il est superflu de discuter un texte qui, outre les connaissances étendues de l'auteur, a bénéficié de l'érudition sans égale dans ce domaine de SIR J. BEAZLEY; ce dernier a communiqué son manuscrit des *Attic Black-figure Vase-painters* et, de plus, a revu et corrigé, nous dit l'auteur, le manuscrit du présent volume. Les illustrations sont excellentes et, précaution digne des plus grands éloges, tous ces vases dont la quasi-totalité était déjà connue et publiée, ont été rephotographiés après suppression des restaurations. C'est là une méthode qui tend à se généraliser et que tous les archéologues approuveront chaleureusement. Des détails de vases sont souvent reproduits à assez grande échelle. En définitive, l'ouvrage se présente comme un catalogue, selon l'exemple qu'avaient

donné jadis les musées allemands. Malgré son format, il ne contient que 58 numéros. Certes, on peut se demander si le projet d'E. POTTIER, trop ambitieux peut-être, qui comportait la publication de tous les vases antiques, pourra dans ces conditions, être jamais achevé. Pour ce faire, faudra-t-il revenir à une présentation plus serrée? En tout cas, la nouvelle formule offre cet avantage de permettre non plus seulement d'identifier les vases, mais de les connaître. L'unité d'ensemble de la collection risque de s'y perdre.

E. C. D. L. F.

GILES ROBERTSON. — *Vincenzo Catena*. — Edimbourg, University Press, 1953, in-4°, rel., 9 p., 51 pl., h. t. en simili.

Après cinquante années d'exégèse touffue sur les peintres de la Renaissance, portant notamment sur les grands maîtres, il faut se féliciter de voir des ouvrages comme celui-ci, consacrés à des personnalités mineures. Cela est d'ailleurs dans la tradition constituée au début de ce siècle par BERENSON, qui a ouvert la voie aux études de ce genre. Les artistes mineurs sont les grandes victimes de l'histoire: après qu'eux-mêmes sont oubliés, leur œuvre vient grossir celle des illustres, parfois même elle est démarquée pour profiter des hauts prix atteints par ceux-ci. C'est le plus souvent par détachement des satellites de l'œuvre à laquelle ils s'étaient un moment agglomérés que les historiens ont procédé.

M. GILES ROBERTSON se propose d'agir autrement à propos du Vénitien Catena en partant de la base solide des tableaux signés ou sur lesquels nous avons une documentation sûre. On se fût attendu, après cette déclaration de principe, à voir étudier d'abord celles-ci et l'auteur procéder ensuite par attributions. Mais M. GILES ROBERTSON a préféré faire ce travail de critique au cours d'un exposé général reconstituant l'évolution du maître, méthode, en effet, plus convenable pour une monographie, tandis que la première convient à un article. Il se trouve, heureusement, que nous avons, sur l'existence de cet artiste, quelques mentions suffisantes qui nous permettent d'imaginer le milieu où il a vécu. Si sa date de naissance est inconnue (vers 1480?) et si CROWE et CAVALCASELLE ont commis une erreur en l'identifiant avec Vincezo delle Destre de Treviso, du moins sommes-nous avertis par l'inscription, admise comme authentique, qui se trouve au dos du *Portrait de Laura* du Musée de Vienne, qu'il fut collaborateur de Giorgione en 1506. Il paraît avoir été apprécié des humanistes car il est cité par trois d'entre eux, MARCANTONIO MICHIEN en 1520, PIETRO BEMBO en 1525, GIOVANNI GUIDICIONI en 1531. Nous le voyons, en 1528, témoin du mariage de Sebastiano del Plombo, et en 1530 il est mentionné sur la liste de la *Scuola dei Pittori*. Il nous est connu en outre par plusieurs variantes de son testament, datées de 1515, 1518, 1530 et 1531, qui nous le montrent d'une situation aisée; il est mort entre le 10 et le 29 septembre 1531.

Sans doute, si nous ne possédions pas un nombre suffisant d'œuvres sûres, aurait-il été assez difficile de regrouper les quelque cinquante tableaux qui restent de cet artiste, car ils nous le montrent tiré entre des influences diverses: Bellini, Cima da Conegliano, Giorgione, Palma Vecchio, Lotto, Raphaël et même

Durer. Catena est, évidemment, une personnalité limitée qui, formée aux strictes disciplines de l'esthétique bellinesque, en garda toujours une contrainte qui l'empêcha d'assimiler l'élargissement de la peinture, réalisé par Giorgione et Titien. RUDOLFI, en 1648, le disait déjà "uscito della scuola del Bellino", ce que les documents contemporains ne confirment pas, mais que prouvent suffisamment la *Vierge avec les saints* (tableau signé) à Baltimore (n° 1), la *Vierge avec saints au donateur*, de la collection Popsil, à Venise (n° 3), la *Vierge du doge Loredan* (signée) du Musée Correr (n° 7), la *Vierge avec saints au donateur* (signée) de la Walter Art Gallery de Liverpool (n° 10), le *Saint François entre saint Bonaventure et saint Louis de Toulouse* (signé) de l'Académie de Venise (n° 15); ces œuvres permettent à GILES ROBERTSON d'en regrouper d'autres de même style; l'attribution des portraits bellinesques (n° 12, 13 et 14 du catalogue), d'après les donateurs de ces tableaux, a beaucoup de vraisemblance.

Arrivé à ce point de l'œuvre, le critique se trouverait fort démunie s'il n'avait, pour le guider, le grand autel de *Sainte Christine* à Santa Maria Mater Domini, à Venise (n° 35), seule œuvre authentique pour la deuxième période (en dehors des portraits). Cette peinture, la plus importante en dimension de Catena, sert en quelque sorte de pivot à la reconstitution de son œuvre; elle permet de situer avant elle les tableaux qui s'acheminent vers elle, et postérieurement ceux qui nous montrent le développement des principes stylistiques qu'elle contient. Les deux *Saint Jérôme* de Londres (n° 20) et de Francfort (n° 21) ainsi que l'*Annonciation* de Carpi (n° 22) nous font entrer dans cette phase nouvelle de l'art de Catena, montrant, sous l'influence de Giorgione, un élargissement du style, qui se distingue plus nettement encore dans les *Saintes Conversations* de Droyton House (n° 26) et de Prague (n° 27), ainsi que dans la *Vierge* de la collection Auspitzer, à New-York (n° 28). Nous nous trouvons sur un terrain sûr avec le regroupement de portraits qui comprend le beau *Portrait d'homme* de Vienne (signé) (n° 25), le *Portrait de Raimund Fugger* de Berlin (détruit), seule œuvre de l'artiste mentionnée par VASARI (n° 34), le *Giangiorgio Trissino*, du Louvre (n° 46), le *Doge Andrea Gritti*, de Londres (n° 46) qui présentent entre eux une parenté certaine et où l'élargissement de la conception de l'humain est inspiré de Raphaël (*Portrait de Baldassare Castiglione*) et du Titien. *La Délivrance des clés de Saint Pierre*, du Prado (n° 31), nous montre la permanence du schéma bellinesque sous un apparent renouvellement de la composition par le mouvement, peut-être inspiré de Lotto; ce tableau affirme le développement des possibilités contenues dans l'autel de *Sainte Christine*, et entraîne dans son sillage d'autres peintures de même esprit et, notamment, l'*Adoration des Mages* de la collection Contini-Bonacossi, à Florence (n° 36), la *Sainte Famille* de Knoedler (n° 38) dont la signature « *Jacobus Palma* », ancienne sinon authentique, a fait couler beaucoup d'encre, et les *Pèlerins d'Emmaüs* du Musée civique de Bergame (n° 39) et de la collection Contini-Bonacossi (n° 40). Quant au curieux *Portrait de femme* de la collection Auspitz de Vienne (n° 44), il sort tout naturellement d'une des figures de la *Délivrance de saint Pierre* (variante de Boston, n° 43). Aux 49 peintures qu'il a classées dans son catalogue raisonné comme formant l'œuvre certaine de Vincenzo Catena, GILES ROBERTSON en ajoute 14 qui ne peuvent

que lui être attribuées ; parmi celles-ci figure cette *Réception des ambassadeurs vénitiens au Caire* du Louvre, tableau donné depuis le XVII^e siècle à Gentile Bellini et que BERENSON classa à Catena en 1894, attribution sur laquelle il manifesta postérieurement quelque doute lui-même. A cet appendice, l'auteur a ajouté celui des œuvres qui doivent lui être retirées et celui des peintures mentionnées par d'anciens textes et dont la trace est jusqu'ici perdue.

GERMAIN BAZIN.

LEO VAN PUYVELDE. — *Rubens*. — Paris-Bruxelles, Elsevier, 1952, 1 vol. rel., 30 × 22 cm ; 250 p., 9 h. t. coul., 65 pl.

C'est un plaisir de retrouver dans ce livre l'auteur tel que nous le connaissons, discret et fin, avançant lentement et sûrement vers une définition vigoureuse ou une conclusion originale, cachant sous la marque de la simplicité la science et l'expérience acquises au cours d'une longue carrière. Grâce à ses activités de conservateur de musée et de professeur, grâce aussi à une curiosité qui lui a permis de voir un peu partout à travers le monde tous les Rubens possibles, les vrais et les autres, M. VAN PUYVELDE connaît l'artiste mieux que personne. Peut-être à force d'éviter un vain étalage d'érudition, oublie-t-il parfois de se rendre justice et le profane ne saura pas toujours distinguer ses travaux de ceux d'autrui. Peut-être, en ce qui concerne les attributions, affirme-t-il souvent sans prouver, mais on le sent armé d'un arsenal d'arguments, il le laisse entendre, il faut lui faire confiance.

L'ouvrage, d'autant plus important pour le lecteur français qu'il en était resté à ceux d'un ROOSÉS ou d'un HOURTIQ¹ est très différent de ces derniers. M. VAN PUYVELDE n'est pas de ces historiens d'art qui cherchent à recréer une époque ou un milieu à travers des œuvres ou par le truchement d'un artiste. Il lui suffit d'une vingtaine de pages pour raconter la vie de son héros et définir sa personnalité. Il s'intéresse à Rubens non pour sa vie familiale, sociale ou religieuse, mais à cause de son génie dont un chapitre cherche à préciser les aspects, une vitalité débordante et une ampleur qui le mène à voir grand, beau, universel. Dans le chapitre IV, consacré aux sources, il réagit contre l'habitude des érudits de chercher partout des influences, il préfère « souligner par quoi Rubens s'écarte de ce qu'il a pu voir chez les autres, par quoi il est individuel, même s'il prend modèle ». Il réduit l'importance des maîtres flamands où il a été en apprentissage, même celle de Van Noort, et il minimise leur influence sur l'adolescent qui ne retient que des procédés. Au cours de son séjour en Italie, Rubens a subi l'emprise de la Rome antique, il a connu les maîtres de la Renaissance, mais l'influence d'un Titien ou celle du Caravage mènent moins à des copies qu'à des interprétations, et il en est de même quand l'artiste travaille d'après nature. Le contact avec les sources, loin de l'asservir, le libère et le fortifie.

L'étude du style constitue l'élément capital du livre. Le chapitre V analyse ses caractères généraux et fournit d'indications précieuses sur les procédés de travail. Le chapitre VI, qui compte plus de 80 pages, reconstruit l'évolution stylistique en se basant sur des œuvres datées et sur celles que les documents permet-

tent de dater. Aux dépens des créations célèbres, M. VAN PUYVELDE met en vedette des tableaux négligés trop longtemps à cause de leur état de conservation ou de leur emplacement, et surtout des tableaux retrouvés récemment, souvent très beaux et significatifs, de sorte que nous découvrons un nouveau Rubens. Les Etats-Unis sont aussi riches de Rubens que de Rembrandts, et nous devions déjà au Prof. JULIUS HELD un ouvrage sur les Rubens qui y sont amassés : M. VAN PUYVELDE appuie sa démonstration sur plusieurs d'entre eux. Et sans doute, il serait possible de discuter certains points, mais les contestations ne mineraient pas la solidité des conclusions que voici. Peu d'œuvres de jeunesse et peu significatives, car Rubens n'est pas précoce. Beaucoup d'œuvres de la période italienne trahissent le désir du Flamand de prendre aux Italiens leurs secrets, mais il se révèle par des audaces de coloris ou le goût du grandiose et parfois aussi il laisse reparaitre ses origines flamandes. Le contact avec l'Italie lui a permis de se débarrasser du préjugé de l'académisme. Mais il se révèle un maître dans ses tableaux de chevalets ou ses portraits, car il s'appuie alors autant sur la réalité que sur la tradition flamande. Revenu d'Anvers, il propose de 1609 à 1614 sa science toute neuve en des créations sonores de grand effet, mais d'un style trop nouveau pour le Nord et, très vite, allant au-devant des désirs de sa clientèle, il donne des œuvres plus calmes, plus claires et nuancées, peintes avec soin, et cette évolution qui ne signifie pas un abandon lui vaut le succès. Puis, autour de 1620, il se laisse aller à la production en grand, avec des collaborateurs, mais très vite, il y renonce, et, la maturité venue, scandée par les commandes de grands ensembles, ce sont les années de travail fécond, régulier, varié, toujours plus libre, léger et aisément.

Le dernier chapitre, qui n'est pas le moins intéressant, concerne l'atelier. Si l'auteur parle à peine de l'entreprise de gravures et des relations de Rubens avec les graveurs, il lui est facile de prouver que l'artiste n'a pas eu un grand atelier et que, sauf autour de 1620, il n'a pas aimé produire avec des élèves dans une sorte d'usine à tableaux — il a eu d'ailleurs peu d'élèves. Contrairement à l'opinion courante, il serait le seul créateur des grands tableaux que l'on croyait faits en collaboration. Toutefois, M. VAN PUYVELDE admet le recours à des spécialistes pour des détails et il pense que Rubens a fourni des inventions à des artistes qui en tirent des tableaux. Très souvent, il parle des dessins et des esquisses de l'artiste. De ces esquisses, certaines sont, précisément, les modèles pour les disciples, d'autres, nées de l'inspiration, admirables par leur « pré-méditation calme » (FROMENTIN) lui servant pour ses propres tableaux, et nous savons qu'elles expriment le mieux son génie grâce aux brillantes études que M. VAN PUYVELDE leur avaient consacrées. Plus Rubens peint des esquisses, moins il fait de dessins. Plus les dessins se rapprochent de ses peintures, moins il ont de chance d'être de sa main. Les vrais, très beaux, très rares, surtout à la fin, sont moins des études serrées que des interprétations fougueuses. M. VAN PUYVELDE reproduit, à titre d'exemple, un travail de ce genre, et c'est le seul dessin qu'il illustre son livre, tandis qu'il donne plusieurs esquisses et, si son ouvrage ne nous fournit pas le privilège classique, il nous révèle des tableaux peu connus et de nombreux détails, qui font mieux comprendre son génie et sa technique, et

qui parfois annoncent les plus grands maîtres du XIX^e siècle : à les scruter, on sent mieux la place du maître d'Anvers dans l'art universel.

FRANÇOIS-GEORGES PARISÉT.

CHARLES STERLING. — *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours.* — Paris, 1952, 135 p., 124 pl.

CHARLES STERLING, in his book, which is the first universal history of still-life, has treated with rare lucidity, true artistic sensibility and erudition, the development of this genre from ancient to modern times. It would be difficult to enumerate in a short review the many outstanding virtues it contains therein. It is a well organized body, within which there are many solutions of problems which were hitherto either completely neglected or insufficiently elucidated. Moreover, STERLING has, renewed the standards of our judgments and appreciations of entire periods, schools and artists. He emphasized the less known so-called international archaic type of still-life, the insufficiently investigated Italian and Spanish Schools, instead of the Dutch still-lifes of the Golden Age (the latter having been treated adequately by Bergström). These new accents, which correspond to our present taste, will be highly appreciated.

Nevertheless, some of us will perhaps express the regret about the art of one of the greatest painters in the XVII Century, Rembrandt, being treated too briefly. The title of Rembrandt's *Dead Peacocks* (Amsterdam) is mentioned alone (p. 48) and yet this canvas is more beautiful and more representative than the many archaic still-lifes which are analyzed by the author with such competence. Touched by a ray of sun, the silky shimmering of the blue green enamel-like colors of the peacocks tails acquires a "transcendent value" and the suggestive power to carry the beholder into a realm of dream, like the young girl in the painting as she looks at the birds. Also the art of W. Kalf, another outstanding still-life painter of the XVII Century is treated too summarily. But such observations do not by any means detract from the enormous merits of the book.

One of the most important among the author's new contributions can be found in the chapter on the origins of modern still-life. STERLING enlarged the point of the view of his investigations in both space and time and showed that the earliest modern still-lifes were not invented, as generally believed, in the late XVI Century. Northern countries, but in Italy. I could make this conclusion more explicit by publishing two unknown still-lifes by Taddeo Gaddi, and could localize the rebirth of still-life in the second quarter of the XIV Century in Giotto's school in Florence (cf. "Revue des Arts," 1952, pp. 151 f.). STERLING also enlarged the field of research by considering not only panels and canvas but also mosaics, frescoes and marqueter (*intarsia*). The discovery of the ancient origins of the most important early types of still-life—the niche still-lifes, the vanities and the fruit and flower still-lifes which are derived from ancient grotesques—should also be pointed out.

In his survey of modern still-life the author successfully emphasizes the sociological factor.

If one considers the entire development of modern still-life, four phases can be distinguished. From the XIV to the XVI Century there is an objective conception, whereby the artists tried with surprising intensity to evoke the physical presence and essence of the objects, the richness and density of their substance, the geometrical purity of their forms. It is *Ding an sich*, delivered from subjective impressions, which the artists try to render, and they display these objects as though it were in a show case in an order independent of their function in everyday life. These early still-lifes are without social connection and without human bond except the still-lifes in portraits. Their significance is often symbolic and moralizing (vanities, senses, etc.). Their realism is descriptive at times—when the artists are interested scientifically—at times "magical," when they are concerned with the strange, mysterious effect of everyday things.

In a second phase, after the second quarter of the XVII Century, this objective still-life becomes humanized, although the physical presence of the objects, the richness of the substance and purity of the form are retained. The objects are now represented in relation to human use (*repas servi*), they are placed socially (aristocratic still-life, bourgeois still-life, scholars' still-life, etc.). At the same time they are placed rhythmically the colors show harmonious accords, the light becomes soft. Not the thing in itself but the thing as a companion of man became important and, often, the idyllic mood of existence which emanates from it.

With the XVIII Century the consistency of the materials and of the forms begin slowly to dissolve. As early as with Chardin a kind of dew envelopes the objects and becomes the chief concern of the artist.

With the Impressionists the dissolution of the consistency is completed: the objects appear as an optic mirage—a pretext for the vibrating air and the light effects.

However, Cézanne rendered the old objective dignity and substantiality to modern still-life without giving up the new subjective approach. He succeeded in achieving a surprising synthesis between subjective appearance and objective existence. Van Gogh did the same in his own way; yet he animated the objects by revealing a suffering soul imprisoned within them.

After this acme, modern still-life became once more a pretext for geometrical form-abstractions and arabesques of colors.

124 plates, copious notes and rich bibliography complete STERLING's text. Two articles of J. G. VAN GELDER should be included: *Van Blompot en Blomglas*, in "Elzevier Maandschrift," 1936, pp. 73 ff., and *Introduction to the study of still-life painting in the Netherlands*, published in the *Catalogue of the Collection D. L. Ward*, Oxford, Ashmolean Museum, 1950.

The book, a model of its kind, will remain for a long time the standard work on this subject.

CHARLES DE TOLNAY.

QUESTIONS OF COSTUME

THE MESOPOTAMIAN COSTUME

APROPOS THE *IDI-LUM* STATUE

I.—GUDEA'S SHAWL

In 1925, the statue of *Ur-Ningirsu*, son of Gudea, pâtesi of Lagash, entered the Louvre Museum (fig. 3). M. François Thureau-Dangin immediately devoted it an important article¹ and asked me for the authorization to quote a long excerpt from an unpublished report by Léon Heuzey on the Sumerian costume. I thought that the problem had since been solved, so convincing did the arguments set forth, especially in connection with the draped shawl of Gudea, appear to me². I was wrong and was brought to "admit," as the eminent epigraphist and assyriologist wrote thirty years ago, "that confused and inaccurate data still prevail on the subject."

That is why I thought it interesting to take up again the significant passages of this study, with the reproduction of the same schematic figure (fig. 1), which may clarify the

explanations and help to grasp, at a glance, the channels of the adjustment, while a reconstruction on the living model (fig. 2), showing the actual state, will offer an opportunity for useful comparisons.

"Like all the ancient cloaks, and especially the Greek himation, the Chaldean shawl covers first, with one of its angles, the left shoulder, which represents the inactive side of the body. (To be more accurate, the middle of the shorter side is placed on the left shoulder and arm; thus the material is, so to speak, parted into two fringed sections falling down along the front and back of the arm³.) Then, this shawl wounds obliquely around the back and the chest, leaving the right arm bare and thus free for action. The two angles of the short side of the drapery then follow different directions: the lower angle falls over the left forearm, the left freed hand raising the drapery, while the upper angle is thrown back over the

shoulder, approximately as in the Greek mantle; only, as the rectangular material is longer, this angle, instead of hanging freely down the back, is brought back forward under the right armpit." There it is brought "into the first turn of the garment so as to provide, without the help of any clasp, a most secure fastening." We thus obtain a simple and practical garment which affords great freedom of action to the arms and legs. For the drapery does not constitute a closed "dress," but one that remains open on the side. "This can be seen on the fragment of a statuette bearing the name of King Dunghi, where the garment opening wider than usual, it shows the bare left leg up to above the knee, and further up the lower edge of the loin cloth," which ought not be taken for "garters⁴."

"The material draped on the living model forms beautiful folds. On the contrary, on the statues which belong to a still stiff and primitive art, the

movement of the drapery is barely suggested by a few, almost parallel grooves, timidly incised in the hard diorite; but the contours of the drapery are none the less outlined with a naive sincerity which leaves no room for doubt. One can even see quite distinctly the different edges of the material. They can be recognized through the incised lines which represent the natural fringe of the warp on the two shorter sides of the rectangle, while the longer sides lack these completely. (On the statues of Gudea discussed here by Léon Heuzey. On other monuments the longer sides are adorned with light raised ornaments or tufts⁵.) The upper edges which fall over from the left arm show an alternation of lines, with or without fringes, which cannot be easily accounted for at first glance, but which can be reproduced with amazing accuracy on the living model." (This is doubtless what caused the R. Scheil to think that this costume was made of two shawls. On a feminine statue at the Acropolis of Athens the drapery of the shawl starts in exactly the same way, which raised doubts in H. Lechat's mind⁶.) Such is the principle of the adjustment. It obviously involved a number of variants created by individual fancy or the conditions under which the action developed. Thus "the outermost angle of the shawl, instead of being tucked in the first turn of the drapery" could at times be thrown across the body "onto the left forearm from which it hangs freely"⁷ or, at others, "simply be placed on the right shoulder, tapering down the front and outlined by a fringe⁸." One should also note that, on the statuette of the high-priest of Nina the oblique edge of the shawl, instead of lying flat, is turned back on itself so as to form a fairly wide pleat, animated by longitudinal waves.

As a matter of fact, this type of adjustment is not unusual. It can be seen on a number of statues both of men and women. It is particularly emphasized on the statues found at Ashmunak, and on a female bust from Mari⁹.

II.—THE STATUE OF *IDI-LUM*

Can the statue of *Idi-Lum*, sakkanaku of Mari, discovered by M. Parrot, still be called a variant? Undoubtedly yes, for it again has a large

shawl "in one piece, draped in a harmony of scallops, fringes and tufts¹⁰," but in an entirely different manner, the drapery starting at the waist. As he examined with his usual thoroughness a small Telloh statuette, listed in the *Catalogue* (no. 103) as "a contemporary of Gudea," Léon Heuzey had already suggested that "the undergarment visible through the opening of the drapery might perhaps be" not a separate piece "but the first turn of the shawl wrapped as a petticoat, as in some feminine dresses of India." The word "perhaps" must have been added because certain details, in particular the position of the fringes, do not fully concur with the above suggestion. However, it was far from being unlikely for, to follow and excellent remark made by M. Parrot¹¹ "the decorative details," especially in a common and careless work such as this one, "are not necessarily traced from nature." It is not so with the statue of *Idi-Lum*, the minute and careful execution of which is proof, on the contrary, of a definite effort toward a faithful reproduction of the costume's details. One can see through the narrow slit in the drapery, on the right and the left, a wide, flat belt, which holds the first turn of the shawl "wrapped as a petticoat." This revolution having taken place, the long strip of material which shows through, is thrown back obliquely across the chest and covers the shoulder and the upper arm, no longer merely one of its angles, as in the statue of Gudea, but with its entire width. Only then do the two long sides of the rectangle, edged with tufted fringes, follow different directions. One of them, passing behind the neck, is brought over the right shoulder and falls down the front almost half way to the thigh. The other side first falls vertically down the left side of the back and then, curving inward down to the right knee, joins at right angles the short side edged with long knotted fringes. This short side, placed flat on the right shoulder and framing, almost equally, the back and the chest, opens up completely, allowing to estimate its width at no less than 1 m. 50. It is to be noticed that, on the left side, this width, gathered and raised by the bend of the arm, is reduced to 0 m. 50 at the utmost while, on the right side, the material, folded on itself several times, becomes a narrow long band which can barely be wider than

0 m. 20. One realizes at once that this narrowing entails a great many folds and, consequently, the use of very large fine and pliable woolen material. Expert hands—heirs to a technical tradition brought to a very high degree of perfection—were alone able to produce such masterpieces of textile art.

But from practice one learns that however soft the material, a too tight wrapping of the shawl around the waist, hinders the movement of the legs and does not admit of walking freely. This can be remedied by providing more fullness while adjusting the garment, e.g. gathers or box-pleats under the girdle, either distributed regularly round the waist or, as in the hindoo *sari*, gathered and superimposed on a narrow median band in front, or sometimes both in front and in the back. It is quite unlikely that the ancient populations of Mesopotamia should not have thought of this practical method suggested by the character and the principle of all the garments that are not fitted to the body by cutting and assembling. The tucked-up persian tunics and the "paryphe" of the ionic chiton correspond to the same need for a reasonable use of this fulness. So, it is quite understandable that this draping, required a lot of material—at least 6 m. 50: about the length allotted to the Roman toga or the hindoo *sari*. But sculptors never indicated these vertical folds, not even by simple incisions; they simply omitted them. This is not too surprising since, as we know, and shall point out again, this omission of the natural play of folds in costume representations is ranged among the strongest and most permanent characteristics of Mesopotamian art. To ensure the continuity of an act of devotion acceptable to the divinity, these ex-votos were set on a wide and solid base. Straight or gently curving unbroken lines link the larger surface of the base to the comparatively narrow waist or bust, forming a single beautiful volume in the shape of a bell or a frustum of cone, wider in the lower part, but having quite a remote connection with the true shape of the garment.

This deliberate simplification can rather easily be accounted for by the persistent repetition, throughout the ages, of a tradition, stereotyped not only through the craftsman's routine, but also under the influence of religious reverence for very ancient forms, still akin to the primitive bethyl.

One can feel almost an unwillingness to introduce into this act of devotion perpetuated in stone, new formulas perhaps less acceptable to the gods and baffling to the worshippers.

In the *Idi-Lum* statue, the garment, because of a different draping, no longer forms a massive block as on those of Gudea, but the very means of sculptured expression are the same. Traditionally respectful of beauty inherent in stone, the sculptor does not dare to disturb its well-polished surfaces by carving the deep folds that the break of the material entails. He is content with a schematic delineation of the rollings of the shawl marked by means of carefully engraved rims and fringes. He explains more than he describes; he outlines a picture symbol much more than he represents the garment in its objective reality.

In singular and revealing contrast to this, the bare parts are treated with great realism and a precise knowledge of anatomy, as though the sculptor wished to demonstrate his ability and show that he could have represented the folds of the drapery with equal authority and realism. The powerful and wonderfully modeled musculature of the back is barely hidden under the thin shawl represented conventionally, as if adhering to the body. Truth is quite different: the curve of the back and the here very much stressed protuberances which follow it are, in fact, concealed by the ample movement of the shawl thrown back and falling vertically, broken by oblique undulations which converge toward the right shoulder.

Behind the neck, the tufted fringes are turned upward. In reality, they would run downward as a result of a slight break in the material, necessarily caused by its sharp twist around the neck. But, true to the then current method of artistic translation, the sculptor gave an ideal representation of these fringes; he spread them out flat so as to obtain the utmost decorative effect. One must realize that, in draped garments, the various folds and over-folds of the selvedges answer the same purpose as the "cut" and the "darts" used in modern sewing. They are "tricks" used to make the material fit more closely to the body and produce a greater harmony.

I have succeeded in reproducing exactly the draping of a sculptured model. Both on the model and on my copy of it the corners of the shawl are joined together in the same

position, by the uninterrupted line of selvedges, and as each selvedge is bordered by a different type of ornament, the circumvolutions can be easily traced.

III.—THE FEMININE COSTUME

I read most carefully the passages devoted to costume in M. A. Parrot's articles in "Syria," in his preliminary work on *Mari* and the remarkable *Telloh* synthesis. His ideas on the subject still seem uncertain; he hesitates to make a decision; but even when he seems to accept the solutions of his predecessors, we feel that he does not do it fully. Concerning the statues of Gudea, for instance, M. Parrot simply gives short, purely objective indications such as "dress" or "plain shawl," with now and then an expression of doubt: "the garment belongs to the *so-called* fringed shawl type." Neither approval nor criticism. One can sense that the author adopts the traditional phraseology, but is not satisfied with it. These attitude hinted at reserves, break out when he reaches the feminine costume. First he seems to accept Léon Heuzey's solution and quotes textually the latter's explanation of the costume of the "Woman wearing a scarf" (Louvre, *Cat.*, no. 105): "The neck," indeed says M. Parrot, "emerges elegantly from a well moulded torso draped in a one-piece shawl *if*—according to Heuzey's opinion—it does appear first tied horizontally on the chest and under the arms, crossed in the back and its ends brought back on the shoulders falling down the front in two symmetrical points" (fig. 4).

The reticence implied in that "*if*" is expressed in connection with two statuettes, one of which, quite similar to the Louvre no. 105, is at the British Museum, without the author's suggesting any definite solution¹².

The other statuette representing a *Woman seated* was reproduced in *Nouvelles fouilles de Tello*, pl. XI, M. Parrot¹³ finds it difficult to interpret the costume of this woman "because, apart from the oblique draping which gives a low-cut aspect to the back, there is a whole succession of pleats on the chest, which clearly indicates that the costume was composed and assembled." The erudite scholar of the site of *Telloh* rejects in this case the traditional explanation

and, in commenting the British Museum's statuette, shows a marked preference for Hall's explanation¹⁴ "interpreting the garment as an embroidered one, a kind of open tunic, held together on the chest by an ornamented band¹⁵." Here we are: "Composed and assembled costumes," "Open tunic," like a jacket or a caftan, such is the angle under which the research on Mesopotamian costume is being pursued, taking up, strangely enough, bygone errors. I consider this a mistake and shall repeat a remark I have made above, that the Sumerian shawl bears two distinct kinds of ornaments. At the top and the bottom, the selvedges of the material are emphasized by short ornaments (small twisted threads, a row of tufts, or a simple braid), in some cases these selvedges are even quite plain as on the statues of Gudea or of his son. The lateral edges, on the contrary, are prolonged by long straight fringes, sometimes joined together regularly by a knot which weighs down the edge. In the close observation of the different statuettes all these details are like Ariadne's clue of yarn and help us to recognize that the "*décolleté*" in the back, instead of corresponding to the opening at the neck of the tunic, results from the oblique crossing of two strips of material, one of which must of necessity pass over the other so that the long and straight fringes of the first small side disappear at the level of the waist under the first turn. On the other side, on the contrary, identical fringes are visible all along the end selvedge which falls down loosely.

As for the "ornamented band," far from being a kind of strap for fastening, it is simply the arrangement of the upper part of the shawl, folded lengthwise on itself in order to form a continuous overfold, visible both in the back and in the front of the body, coming up obliquely on either side of the pointed "*décolleté*," following vertically the inner edge of the hanging ends of the shawl and appearing between them, but in a horizontal direction, the material going at this point across the chest.

Represented as a flat band and drawn tight on the chest of the Louvre and British Museum statuettes, this overfold is, in some other cases (*Seated woman*, bust of *Mari*), more bulging, which proves what it is exactly. At a later period, the male statues are also adjusted in a similar manner, and this corroborates our

point of view: the shawl is draped in such a way that it forms a thick and wide cross-belt surrounding the chest obliquely. There is no open tunic. (I know of none at this period in Sumer)¹⁶ (nor is there any in Elam or in Kassite Babylonia where it would be less surprising to meet some. In order to find an accurate representation of this kind of garment we must come down to the Assyrian period). One can also find no clasp which; should there be one, would have had to be placed rather awkwardly in the upper part of the chest, almost under the neck and adjusted in a rather impractical way. Should it not logically have been placed at the level of the waist, and above all, on the outer side of the garment, like a strap or a brandenburg?

Now, if we consider the garment as some kind of open jacket how are we to explain the attitude of a tiny Susa statuette at the Louvre (from the Morgan mission)¹⁷ in which the forearms, instead of passing in front of the corners of the shawl pass under them and are covered by them?

The fact that it indeed is a shawl, is even more clearly demonstrated by the small ivory statuette discovered in Susa (No. 367 of the Susiana Catal., Louvre) and a steatite bust, of the 1st Babylonian Dynasty, part of the finds made at the excavations con-

ducted at Mari under the eminent supervision of M. Parrot¹⁸. These two effigies offer, in addition, in the way the crossing of the shawl has been achieved, an interesting variation, which this asymmetrical arrangement is responsible for. Out of the two ends of this shawl, the original one alone falls back on the front of the body across the right shoulder. I had thought at first that difference lay in the fact that one of the corners of the shawl was thrown back so that, "by its greater length, it could fall all the way down to the heel." This explanation is not quite correct. The asymmetrical aspect of the garment results from the smaller length of the material calculated in such a way that the extreme corner just reaches the left shoulder where it is attached. Were it otherwise, part of the great upper selvedge would also follow this movement and its ornaments would be mingled with the knotted fringes.

As to the pseudo-“ornate band,” it is no longer horizontal, but oblique and covered lengthwise by undulations which are caused by the stretching of the material pulled up, on the left side, to the top of the left shoulder, where it meets the end corner of the shawl, the two being clasped together by means of a fibula. This shows that we have here a folded back part of the same material and not a separate

accessory piece of clothing. The said arrangement of the costume left bare the left shoulder as well as, diagonally, the top of the breast. It seemed as though it had all been combined in order to show—and show off—the glittering beauty of under garment, the rich decoration of which recalls the pearly “vest” (metal and colored stones) of Queen Shoubad and the “spangled” tunic of Queen Napir-Asu, clasped on the shoulder by a palm-leaf shaped fibula¹⁹. This comparison would suggest an Elamite origin for this variation brought (early in the II millenary?) to the more enveloping and symmetrically balanced drapery of the clothing of the Sumerian women.

I shall point out that the theory of the crossed shawl has the advantage of explaining all the characteristic details seen on the monuments. In the present state of our information, and in regard to the monuments discussed above or those connected with the same series, this theory seems to be the most logical one, in keeping with the spirit and the principles of antique drapery, the feminine counterpart of the draped costumes of the *patésis* of Lagash, which, I think, has now ceased to be controversial.

JACQUES HEUZEY.

THE BASSANOS' PASTORAL PAINTINGS AND THE XVI CENTURY REALISTIC TREND IN THE LOW COUNTRIES

As Flemish and Dutch painting split up into idealistic and realistic trends, a new pictorial "genre" appeared in Venice, that of pastoral paintings.

Realism actually had its first start in Italy in the XIV and XV Centuries, especially in predellas: for instance, predellas by Lorenzetti, Masaccio, Botticelli and Signorelli have always carried pictures which were closer to nature than religious paintings of larger size.

These naturalistic and empirical conceptions, mainly part of the XV Century, still survived in Venice at the beginning of the XVI Century and certain young artists were then still inspired by them. Lorenzo Lotto renewed Antonello da Messina's cosmic vision of the world and thus challenged the school of Giovanni Bellini who paved the way to the peak of the Renaissance. Lotto was above all a great individualist who always strove to represent movement and moral expression. This made him digress from a style set by strict rules. Far from being a naturalist, he was nevertheless not averse to representing occasionally a sample of daily life. Aside from the first landscape, without figures (in the predella of the Asolo altar)¹, Venetian art owes to him a picture of the public life of his time (on a panel of the predella of the Recanati altarpiece, 1508). On this painting, now in the Vienna Museum², we see the *Sermon of Saint*

Dominic on the Church Square pictured according to a XV Century tradition in period costumes, just as was done by the Master of Alkmar on his 1504 paintings devoted to the *Seven Deeds of the Miserere* and belonging to the Rijksmuseum, in Amsterdam³.

After 1530, we find in Venice pictures of contemporary life in the paintings by Bonifazio de Pitati, of Verona.⁴ In his great picture at the Academy of Venice, this painter represents the *Parable of Poor Lazarus and the Wicked Rich Man*, as a banquet of his time. In the same manner Lucas van Leyden places before our eyes, in his engravings on copper, *Saint Madeleine's Dance* or the *Return of the Prodigal Son*. It is not impossible that Bonifazio might have known one or the other of these engraved sheets. On the large painting of the Brera, at Milan, *Moses in the Bullrushes*, Bonifazio depicted the episode from the Old Testament just as if it were happening before his eyes, in a landscape on the border of the Alps. His manner is reminiscent of the outdoor banquets painted in the Netherlands within the circle of the Master of the Half-Length Figures (Carnavalet Museum)⁵ and in that of Ambrosius Benson (Basle Museum)⁶. Bonifazio, in his observation of nature, limits himself to the exact reproduction of animals and costumes but, when it comes to human beings, gives up this meticulous realism. (Various small paintings by Bonifazio, probably coming from cassoni or predellas and

generally regarded as genre paintings, are perhaps scenes from legends not yet interpreted⁷.) The same type of realism is to be found in certain figures of Jan Sanders van Hemessen, such as, for instance, the *Prodigal Son*, dated of 1536, in the Brussels Museum. (Even the half-figure genre painting, found in the Netherlands, may be discovered, although a little later, in Northern Italy. Thus Nicolo dell' Abate painted at Modena, then at Bologna, before going to France, mural paintings with ladies and gentlemen playing music in fashionable costumes. These young men are rendered in the same idealistic style as the ladies of the Master of Half-Length Figures. But the Italian master puts the emphasis on the figures themselves, while the Dutch painters put equal stress on the figures and their setting. The uplifting mannerism and the not very individual gracefulness of these frescoes anticipates the genre painting of the XVIII rather than that of the XVII Century⁸.)

The art of Bonifazio influenced an important Venetian painter, who, decades later, in his old age, and in collaboration with his eldest son, was to become the creator of a new variety of genre painting: the pastoral scene. This new type is bound by strong ties to the works of the just mentioned Bonifazio.

Even as a youth at Bassano, Jacopo da Ponte was obviously influenced by Bonifazio. His personality showed itself first in the accessories. Thus, in

a painting of the *Virgin*⁹, today in the Bassano Museum, one of the secondary subjects—a little girl in a period costume playing with a dog—shows great freshness and liveliness. It is a truly genre subject, whereas, in the same period, Titian was making all—even minor—figures of his large compositions look like heroes. Thus, the old woman selling eggs, in his *Presentation of the Virgin to the Temple* (Academy of Venice) reminded Hans Tietze¹⁰ of the famous ancient pugilist of the Museum dei Termini. In Jacopo Bassano's *Flight to Egypt*, generally dated between 1530 and 1540 (Museum of Bassano) and in the *Adoration of the Shepherds*, at Hampton Court (fig. 1), of a slightly more advanced style, the attention of the spectator is attracted by the most lively movement, of the shepherds. They show as much realism as the shepherds in the Portinari altar by Hugo van der Goes, or those in the altar painting inspired by the former, of the *Adoration of the Shepherds* by Ghirlandaio. This is so true that the style alone seems to have changed while the approach to reality did not. It seems remarkable, moreover, that the shepherd on the extreme right of the Hampton Court painting is on the point of turning around, so that he opens the composition instead of closing it. In the representation of animals, Jacopo Bassano surpasses the art of Bonifazio in the intensity of his rendering of nature. The little dog sniffing the earth has become familiar ever since Bonifazio's Brera *Moses*.

The pastoral note of the shepherds brings these creations closer to the religious paintings by Pieter Aertszen—a Dutch contemporary of Jacopo. The minor figures of the Amsterdam fragments of the *Presentation to the Temple* (fig. 2) and the *Adoration of the Shepherds* (fig. 3) can be compared with the reclining Saint-Joseph and the shepherds in the painting at Hampton Court (fig. 1). One can note, here and there, the same conception of nature. Pieter Aertszen, like young Bassano, is too close to the art of the XVI Century to represent his figures outside of "contrapposto" movements. In order to offer the spectator the impression of an as natural representation as possible, the animals display their characteristic movements and furs and feathers so strikingly, that the spectator transfers this naturalism of the animals, to the men who take care of them; the more so since the latter's features often belong to the popular

type. This can be stated with regard to the still life treatment of Aertszen's birds (fig. 2) and even more of the magnificent ox in his second fragment (fig. 3) which is in no way inferior to Jacopo Bassano's animals (fig. 1).

In the Dutch master's art this life-like representation brings about the creation of a new kind of genre painting while in Jacopo Bassano's art of the same period, naturalistic features keep disappearing more from 1550 on¹¹. This is the case with the beautiful Vienna *Adoration of the Magi*, of an idealized style, where the donkey and dog—alone painted from nature—remind one of the earlier rustic works, whereas the foreshortened horse still quite naturalistic at the end of the first period (in the large Edinburgh *Adoration of the Magi*), had to suffer a severe stylization or its head and collar.

In twenty years the realistic trend seems to have disappeared from Venetian painting. Jacopo Bassano loses the provincialism of his beginnings and uses none of the Bonifazio-like accumulation of motifs; a good example of this new style is the *Flight to Egypt* (in the Milano Ambrosiana, probably prior to the Vienna *Adoration of the Magi*). No doubt some figures are variations of those in the Hampton Court *Adoration* (fig. 1); the donkey seems borrowed from the same sketch as that in the former painting. But instead of a running composition open on one side, we find an entirely closed one, at first sight related to Palma Vecchio, but actually due to new trends. The realism has no bearing on the Virgin, of an entirely idealized style, but neither Bonifazio nor Palma Vecchio could be credited for it but rather Parmigianino who marked significantly Jacopo Bassano's entire second period. The artist borrows the movements and esthetic ideal of the long dead Parma master, without copying entire subjects as did his Venetian contemporary, Andrea Schiavone, mainly inspired by Parmigianino's prints and retaining most of his personal colors, while Jacopo Bassano, in that period, complies with the mannerist color scheme to the extent a Venetian temperament allows it.

When, toward 1560, Parmigianino's influence on Bassano diminishes the fresh coloring of the second period yields to the use of warm and bright Venetian colors; however, the figures still keep a characteristic equilibrium

due to the hip-shot attitude. The purely manneristic elements gradually disappear. The famous 1568 *Nativity* shows Bassano's return to a purely Venetian style, which significantly marks the "Ultima Maniera."

There are splendid works among altar paintings, such as the 1574 *Entombment* (Madonna del Vanzo, Padua) (the Vienna Museum has its *Modeletto*) whose bold colors and striking expressive power can compete with Tintoretto's large mature canvases; others are outstandingly decorative works which, like the Bassano Museum's *Saint Martin*, can well stand comparison with Veronese. Other altar paintings of the "Ultima Maniera" by Jacopo Bassano, together with those of his son Francesco, show popular features akin to Dutch realism, that is to say to Pieter Aertszen's religious art.

On some altar paintings, as the *Baptism of Saint Lucile*, Bassano Museum, the figures wear period costumes and move so easily and naturally that their mannerism hardly shows. (The fragment of a crowned young woman—*Venice?*—of the Munich Pinacoteca was already given to Francesco Bassano by Wilhelm Suida¹².) Jacopo, in his "Ultima Maniera," wants to lend life to his works but a distinguished life.

On the votive painting of 1572 (probably somewhat prior to *Saint Lucile*), where the Rectors of Vicenza kneel before the Virgin (Vicenza Museum) and which, for W. Arslan, starts Jacopo's last period, the main subject goes along with a secondary background theme—the opening of the town's dungeons. Although the action unfolds into a frieze, the scene gains ever more in depth. In this episode the easy, refined and natural movements, the picturesque charm of the costumes, and the perfect rendering of the dogs, attract the eye even more than the subject itself. This art tries, through excellent observations, to make the great style of the declining Venetian Renaissance more lively.

However, this new type of picture which gave its best glory to the Bassano family, had more development in narrative painting than in altar painting: large and small paintings, almost always larger in width than in height, containing many documentary figures, plus numerous animals and still-life objects, form very rich compositions set in vast landscapes, or sometimes indoors. This new pictorial genre is used in Biblical subjects as

well as in secular themes almost always representing the country life of the time.

Jacopo's sons, Francesco in particular, took up the developed style. In approaching the pastoral paintings, one should first ascertain the part creditable to the founder of the School—Jacopo Bassano. No Parmigianino-style figure appears in his sons', Francesco and Leandro, signed works. Paintings still showing characteristic signs of the mannerist style, were either painted by the father or copied after a work of his. The canvases of his sons, whose episodes correspond to a general concern of movement expressing the same dash in all the figures, always go back to an original by himself.

Let us first look at a Hampton Court painting (fig. 4). The main figure, a man, in the center, shows, through his proportions and the poise of his movements, the hipshot attitude characteristic of Jacopo's second manner. Whereas the women's and children's clothes are related to that time's popular fashions, this man wears a long, full pleated robe, with the rather low belt, familiar from the Magi Kings of the Vienna *Epiphany* on. This fancy costume sets the action in an ideal Biblical period. All the figures contribute to the single representation of a large family's departure with its flocks. Significantly, the two figures at the extreme left and right are facing out of the picture, making the composition open up as in the first manner. The main lines of the general movement tend toward the right—the direction of the journey; and yonder is the goal. But a few women obviously look toward the left, e.g. the country they are about to leave; according to the very text of *Genesis*, ch. XXXI, this should be the *Flight of Jacob from the Land of Laban*, in Mesopotamia, toward Canaan. (The same subject is found on the large canvas at the Ducal Palace, in Venice, mentioned by Ridolfi. Painted in the "Ultima Maniera," it no longer shows any indebtedness to Parmigianino¹².)

This new type of Biblical story created by Jacopo even before the end of his second period—the Parmigianinesk period, certainly before 1572—actually is but a slightly idealized pastoral scene. Foremost to me is the perfect balance of all its parts. The waitress with the basket, on the left, has a white shirt and pale pink costume, that attract our attention

perhaps even more sharply than Jacob, the young patriarch, in his green robe. The individual is not as important as the scene as a whole—the animals almost as much as the men. The landscape setting displays rather general shapes.

Aside from idylls, dramatic scenes have also been treated as genre paintings. In the London National Gallery's *Christ Driving the Merchants out of the Temple* (fig. 6), the action definitely takes place in the contemporary period, just as in Brueghel's *Slaughter of the Innocents* or his *Census of Bethlehem*. So, by very different paths, in Brussels and in Venice, two great artists join each other. But, while crowds had already been painted in the Netherlands by the Brueghel's forerunners, they are quite new in Italian art.

The London *Merchants'* painting (fig. 6) is a composition typical of Jacopo. (Arslan strangely enough attributed it to Gerolamo. It counts many replicas, a smaller one of which, in Vienna, was painted by Francesco¹⁴.) It fascinates us by the exuberance and intensity of life which pervades this stately but somewhat gloomy room. It is from the action of Jesus that the throng takes its impulse—not to defend itself but to flee; all the figures share in that flight thus all following the same direction.

So, in Venice, as in the Netherlands, Biblical subjects are then an excuse for depicting folk scenes. Jacopo Bassano returns to the creations of Bonifazio, the model of his youth, but tries to make them more natural, intense and lively.

Jacopo Bassano builds his narrative Biblical paintings (and his *Merchants Driven out of the Temple* is a good example of it) in very much the manner of the great style masters. His composition differs from Tintoretto's by the absence of a solid gradual construction in depth, but shows the same relationship of the figures to the size of the canvas and the buildings represented. By following the same stylistic laws, Jacopo thus strives to emphasize that his art stands up to that of his great contemporaries.

Bassano here finds himself in-between the two extremes of the Flemish realistic art of his time—Pieter Brueghel and Bueckelaer. For Bueckelaer, the *Presentation of Christ to the People*, at the Vienna Schottenstift Gallery (from the Stallburg) (fig. 7), is merely an occasion for painting a

lively market actually quite unrelated to the holy episode, reduced in size and placed without emphasis in the background. Brueghel, on the contrary, places his holy subject in contemporary times, in Jerome Bosch's manner, but with no allusion to the troubles of the great beyond, so as to hand to mankind a mirror showing it had not changed since Christ.

What Jacopo Bassano wants, is to depict legibly. The Vienna Gallery supplies another example (fig. 5), painted by Francesco so much in Jacopo's last manner, that one may take it for a copy of a lost work by the founder of the school. It is a literal illustration of the six first verses of Chapter XIX of *Genesis*. We see three flocks, the fountain covered over with a huge stone, and Jacob in conversation with a shepherd who points to Rachel coming closer, on the left, with her sheep, all very small, in the background. This transcription of the Bible is placed in a vast landscape, somewhat conventional, receiving a certain "local color" from the effect of the hut and the distant mountains. As the animals and men are painted in a very precise manner, it was formerly considered that this painting was merely a woodland landscape with flocks of sheep and shepherds¹⁵, as if it were a creation of the XVII Century. There is but one step from works of that type to pastoral paintings. It is now interesting to learn how this step was taken.

The pastoral picture created by the Bassano family chiefly appears as part of a series of the twelve months, the four seasons, the four elements, etc.

These Venetian beginnings of genre painting take up the early XV Century presentation of the *Months* which had been so successful in French and Flemish miniatures and also in Italian mural paintings¹⁶. On each illuminated page or on each wall panel usually placing in the sky the sign of the Zodiac or, at least, a related inscription, the life and occupations of noblemen and peasants of the given month are shown mostly outdoors. These paintings are the product of aristocratic and not of bourgeois art. The Bassanos picked this up from the end of the Middle Ages and enhanced it with a new realism. They obviously worked for the Venetian nobility anxious to see their country life set down in painting. So, they show us a country life entirely different from that of Brueghel, Aertszen or Bueckelaer—no longer as seen by the towns-

man, but rather as the landowner. Instead of scenes of dances and nuptials, they painted peasants at their work and, on occasion, the nobility riding, hunting, or overseeing the work on their lands, while their ladies enjoy the coolness of the shade. The occupations of some of them seem quite definite; for others, they vary; hunting, in particular, seems to enjoy a year round season and is practiced in varied ways according to individual moods. The signs of the Zodiac help to indicate what month it is.

It is evident that for the Bassanos, men and animals are the most important factors. Their Biblical paintings alone are sufficient to prove that the same kind of animals and even of human beings appear in the same position in different pictures.

It should therefore be concluded that the Bassanos worked from a collection of model sheets created by Jacopo, the founder of the school, and then copied and recopied. Drawings of this kind, with isolated figures, or small groups of them, by Jacopo, Francesco and Leandro, have survived; they prove that the intellectual activity of the sons, especially Francesco, did not consist in creating new subjects, but rather in combining them differently.

Although no painting of the seasons or elements is known to us as definitely coming from the father's hand, it is rather unlikely that Jacopo himself had not painted any picture of that type and that all of such paintings in his own home (Verci's inventory mentions no author)¹⁷ were by his sons. We can very often identify the artist's hand, but it seems necessary to divide the compositions, since Francesco was frequently independent, even though he also copied his father's works. We must find out whether, among the *Seasons* paintings by the son, there is not to be found one representing the type of the father's compositions.

In 1925, the Berlin museum acquired (gift of Wilhelm Bode) a landscape (fig. 8) wrongly named in the 1931 catalogue: *Autumn Allegory*. Although there is no sign of the Zodiac, the subject of the bathing women makes it appear as a summer month, or perhaps as summer itself. (The same motif is found on a painting by Leandro in Vienna, No. 314, probably a fragment of a representation of the month of July¹⁸.) The same distribution of figures as on the Berlin paint-

ing may be observed again in the Vienna painting, *Jacob by the Fountain* (fig. 7). And we find in Berlin the unity of rhythm in the movement (from left to right) which we had brought out as characteristic of the *Flight of Jacob* and the *Merchants Driven from the Temple* (fig. 4 and 5). The Berlin painting is rightly listed as a work by Francesco whose hand is recognizable, but the invention is Jacopo's.

Regarding the origin of the painting of the season, the following might furnish some indication. Francesco's three Vienna paintings—each devoted to two months (fig. 9)—come closer to the father's style and so appear to early works. They show no sign as the Zodiac but well in the background tiny scenes of the Old Testament (such as *Adam and Eve Driven out of Paradise*, *Abraham's Sacrifice*, *Moses Receiving the Tables of the Law*), which form a remarkable contrast with the everyday works represented in costumes of the time in the foreground. Just as Pieter Aertsz and Bueckelaer in their still lifes or in their kitchen scenes, Francesco needed a Biblical pretense to dare execute a rural theme; this makes one wonder whether this might not be the prototype of the genre, created, if so, by Francesco, and taken up only later by his father.

Francesco Bassano's pastoral paintings differ essentially from those by Jacopo, in the way landscape is represented. Jacopo's landscapes are both somber and treated with broad strokes. All details, generally rendered with much pictorial finesse, are subordinated to the whole, none of them particularly holding the spectator's eye. This conception of landscape is closer to the last manner of Tintoretto, although the latter is more grandiose (as may be noted in particular in the canvases of the Sala Terrena of Scuola di San-Rocco, in Venice). Francesco's conception of landscape rests not so much on the ensemble as on narrative details. Blossoming trees or a ripe corn field are not painted for their pictorial beauty, but because they represent spring or summer. There are so many objects, that they are too close to one another: the corn field is nothing but a narrow strip, almost a mere indication, as in a miniature of the end of the Middle Ages. Francesco sometimes scatters his figures along two or three planes, often grouped in diagonals. Each plane then signifies the activity

pertinent to the given month. On paintings devoted to two months (fig. 9), where the artist is still looking for some general unity, many motifs of the middle or background have a lyrical note. The great *Seasons* pictures (fig. 11) signed and probably painted later, are treated in a purely epic way; the background motifs are no longer recognizable. Their cool hues contrast with the bright colors of the figures.

However, it is obvious that men, women and children in these *Seasons* or *Months* paintings cannot all evince the same zest that Jacopo likes to give to his figures in the Biblical paintings (fig. 4 and 5); but on Francesco's paintings, they are strangely without direction, one beside the other. There is no general rhythm, and even at times isolated movements get lost in a void. Francesco is interested, above everything, in details, giving great importance to the accurate depicting of contemporary and peasant costumes. We may observe that in genre paintings by Francesco, we do not find a farm painted with as much picturesque richness and love as in Laban's hut on the picture representing *Jacob at the Fountain* (fig. 7).

In short, it can be said that Francesco Bassano was intent on enlivening the epic style of his father's old age, with numerous realistic features, to make it more up-to-date and more popular. Because he puts the accent on figures, it is understandable that he became the creator of a new painting genre—the painting of half-length figures. It is amazing that this type of painting, so widely developed in the XVII Century, comes, in Flanders or in Holland, not from market or kitchen scenes by Aertsz and Bueckelaer, but from the more simple, more intimate, and infinitely more direct art of Caravaggio, the pictorial effect of which is foreshadowed in the *Flute Player*, in the Vienna Museum, signed by Francesco Bassano. (Wilhelm Suida has, on the contrary, expressed the opinion that another example, with less details, around 1935 on the Vienna art market, would be the prototype by the father's hand.) The *Flute Player* shows how, Francesco's outlines betray his faithful observation of nature. Pastoral scenes by Annibale Carracci prove that Bassano's motifs were considered as modern art by the young artists of the Baroque style, in Bologna and in Rome. This is the

case with the two paintings of *Hunting* and *Fishing*, at the Louvre, where the filled-in figures are dispersed all over the canvas, in the manner of the seasons paintings by Francesco Bassano; moreover, a few episodic figures and the rendering of animals seem to derive from his creations.

Francesco Bassano's paintings of the two months were done, at the earliest, about ten years after the famous *Suite of the Months* by Peter Brueghel (1565). On a Brueghel drawing of 1565, at the Albertina (fig. 10), which according to the inscription by the very end of the artist, "Mert, April, Mey," represents the three months of spring, the months are shown on three levels separated by hedges—as three kinds of outdoor work (gardening, shearing of the sheep, games of the month of May) in their normal sequence. Whereas, a drawing by Brueghel, devoted to *Summer*, and dated 1568, at Hamburg, shows only variations of a single motif. In the great seasons paintings by Brueghel, of the same year (1565) as the Albertina drawing, the accent is no longer on figures, but indeed on the landscape. Contrary to Tolnay²⁰, who concluded that Brueghel "brought together in each painting the scenes illustrating two successive months," it must be emphasized that this assumption discards March 1st, as the beginning of the year, still in use in the XVI Century in Flanders as in Venice. This beginning of the year gives us also the choice of the months in the Vienna drawing (fig. 10) and in the series of *Seasons* by Francesco (fig. 12). The painting by Brueghel entitled *Gloomy Day* seems well suited to February and March, but not to March and April. In all cases, each of the five landscapes of 1565, still extant, presents perfect atmospheric unity. We grasp the difference set by Brueghel between the illustration in the drawing and the representation on the painting. In the first technique—the simpler one—he finds it possible to illustrate the theme through a consistent sequence of allegorical scenes; but not in the second—a synthetical one—which should suggest an illusion.

The descriptive manner of the Viennese 1565 drawing (fig. 10),

perhaps known to Francesco through the 1570 print from Cock's workshop, reappears in his paintings of the two months (fig. 9), but the motif of the hedges separating the months has disappeared. One finds the equivalent of the synthesis characteristic of the construction of Brueghel's *Months*, in the Berlin *Summer* (fig. 8), about which I expressed the belief that it was originated by a lost painting by Jacopo.

Brueghel's evolution followed a path different from that of the Bassano workshop. Brueghel had started by practicing the art of illustration, e.g. an inferior form of art. In his first drawings of figures (not in those of landscapes), the subject, that is to say the descriptive idea, represents the element of primary importance while the forms, e.g. the compositional idea, are an element of secondary importance. It is only later in life that Brueghel loses his contact with illustration and bases his paintings devoted to human activities on an inner vision. On the contrary, Jacopo Bassano, in his youth and even more so later in life, followed formal and compositional laws. Consequently, all the narrative works of his "*Ultima Maniera*" are always dominated by one compositional idea, which is mainly manifesting itself in a single uniform direction of the entire movement; all that is abstract in the allegory—even in the one that refers to the seasons and elements—is radically alien to the principle of his art and must therefore have come to his work from the outside. This is what made me assume that it was not Jacopo but his son Francesco who was the creator of the new paintings of the seasons.

The descriptive manner, which has an abstract foundation, goes perfectly well with Francesco's artistic practices. His vision does not start with the entire scene but with the details. For the sake of variety, he may at times have been inclined to set up details solely according to principles drawn from the subject.

It is amazing that the abandonment of unity in the composition in favor of descriptive multiplicity, and of optical illusion in favor of illustration—which

constitutes the difference between Jacopo's art and that of his sons—may also be found in Flanders with Brueghel's successors. The overabundance of motifs and the juxtaposition of countless scattered episodes in no way connected with one another—characteristic of Francesco's seasons paintings and likewise of Leandro's months paintings—are also to be found in the seasons paintings by Lucas van Valkenborgh, a contemporary of Francesco (Vienna Gallery) (fig. 12). (A series of seasons paintings without signature—*Summer* and *Autumn*, at the Louvre, *Winter* and *Spring* at the Grenoble Museum—corresponds in iconographical motifs to the Vienna painting signed by Francesco (fig. 11). They seem to be replicas²¹.) As in Francesco Bassano's seasons paintings (fig. 11), which are of about the same period, we also see on the great canvases of the Flemish painter the three separated planes, of the rural landscape, often set up in diagonals, and a truly objective representation of nature seeking neither picturesque expression nor suggestion of feeling, but simply information. And just as Francesco's manner was occasionally taken over by Caravaggio and Annibale Carrache, there is an obvious connection between the peasant paintings of Brueghel and those of Brouwer, and even more (through the intermediary of Jan Brueghel) a significant kinship between the popular pictures by Lucas van Valkenborgh and those by Adrian van de Venne and Esaias van de Velde—in short, the first steps of Dutch bourgeois painting. Once again, it is impossible for us to guarantee a relationship between Francesco Bassano and Lucas van Valkenborgh, once again there is involved only a similar artistic disposition. (Passezotti's realism does not seem possible to me without the knowledge of paintings in the style of P. Aertszen²².) The similar artistic disposition shows us how second-rate minds reduce to trifles the great artistic innovations of the founders of the schools, yet how this transposition remains fruitful and forms a necessary stage of a long evolution.

LUDWIG BALDASS.

LE STYLE DE POUSSIN ET LE XIX^e SIÈCLE

Poussin a souvent été proclamé, et encore tout récemment par Bernard Dorival, comme le peintre le plus typiquement français, celui en qui s'est faite la fusion de tous les courants antérieurs de l'art français dont chacun reparait dans son œuvre. On voit en lui aussi le peintre français le plus complet, le peintre modèle, en ce sens, car, plus tard, la spécialisation forga l'art à se diviser de nouveau en une longue série d'écoles, d'aspects et de styles différents. Mais pour comprendre maintenant ce caractère complet de Poussin, il faut l'abstraire de tout cet appareil mythologique, encore si vivant à l'époque et complètement révolu aujourd'hui. On ne s'étonnera donc pas que Cézanne qui, d'après Gasquet voulait être « classique », ait donné de ce terme la définition suivante : « Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends. » (p. 192). On comprendra qu'à la recherche d'un maître qui puisse l'aider à être lui-même, il refuse d'accepter comme classique quiconque menace de le borner et qu'il parle de chacune de ses rencontres avec Poussin comme d'une source toujours renouvelée d'une connaissance plus parfaite de lui-même.

Le *Triomphe de Flore* se range parmi les peintures de Poussin (fig. 1) que Cézanne a aimées le plus et où il admirait l'harmonie parfaite entre les personnages et le paysage, ainsi que l'orchestration spatiale. Il y voyait

peut-être une solution de ces nombreux problèmes de style qui lui servaient sans cesse de terrain d'expérimentation.

En effet, dans la version finale des *Grandes Baigneuses* (fig. 2), Cézanne semble avoir eu raison de toutes les impuissances de l'Impressionnisme, telles que l'ignorance des lois de la structure, tout en se montrant ici plus près que jamais de la nature. On peut vraiment dire que l'espace, le volume, la tension rythmique et la couleur sont mis en jeu dans les *Grandes Baigneuses* avec autant de sobriété que dans le *Triomphe de Flore*, et il n'y aurait guère d'exagération à affirmer qu'à trois siècles de distance, nous nous retrouvons en présence du même type de peinture. Ce qui les sépare réside surtout dans la personnalité des deux peintres et, par conséquent, dans la vision différente qui leur est propre, à chacun. Cette parenté ressort le mieux sur les croquis de Poussin (fig. 3) marqués par une maîtrise de la structure et par une tendance vers l'abstraction dans la composition ; compte tenu de toutes les différences, on y voit apparaître plus clairement les affinités qui existent entre les deux artistes concernant la recherche d'un style structural.

L'histoire nous apprend une affinité de plus entre Poussin et Cézanne : cette résistance qu'ils ont tous deux opposée aux tendances prédominantes du style de leur époque — l'un au

Baroque, l'autre à l'Impressionnisme — afin d'étayer leur composition d'un équilibre puissant et d'une structure solide. Mais cela ne devrait pas nous induire dans l'erreur de méconnaître l'élément dynamique et pictural dans l'art de chacun de ces peintres. Pour être tout à fait exacts, nous devrions voir en Poussin un classique baroque sans négliger de même la place indéniable que Cézanne occupe dans l'Impressionnisme.

J'aimerais m'attarder là-dessus un peu plus. Bien que le style linéaire et le style pictural — ces deux tendances artistiques fondamentales — puissent, en théorie, être définis et analysés à part, on les trouve réunis plus souvent qu'on ne s'y attend et il ne nous reste alors qu'à chercher à discerner lequel des deux l'emporte sur l'autre dans une peinture donnée, à une période déterminée. Le style de Raphaël est essentiellement linéaire, celui de Rembrandt essentiellement pictural, tandis que la peinture du Titien se situerait à mi-chemin entre les deux, sur la ligne de transition. Il y a, cependant, de ces cas très rares où les deux styles se confondent comme il en est, précisément, chez Poussin, et aussi chez Cézanne. Il y a là une volonté de synthèse bien déterminée. Poussin, sensible à l'enseignement de Raphaël autant qu'à celui du Titien, se situe à un endroit si central qu'il parvient à attirer dans sa lignée des peintres aussi diamétralement

opposés qu'Ingres et Delacroix, sans parler de Cézanne hanté par la recherche d'une synthèse personnelle.

Pour comprendre la vaste influence de Poussin sur le xix^e siècle, il faut se souvenir de ses aspects non seulement classicistes et baroques, mais encore de sa qualité classique conforme à la définition de Cézanne que nous avons déjà citée ici-même et suivant laquelle Poussin, du point de vue du style, était le peintre le plus complet que la France ait jamais connu.

Ce n'est d'ailleurs pas ce dernier aspect qui valut à Poussin l'admiration d'Ingres. Issu d'une époque plus tardive, celui-ci se préoccupait de quelque chose de plus spécial : de la pureté, à savoir, la pureté du trait. Il subordonnait la couleur à ce qu'il appelait « le dessin ». Le dessin constitue les neuf dixièmes d'un tableau, disait-il. Son dessin, dans des études de formes isolées ou sur des croquis d'un ou de deux personnages, est, en effet, d'une subtile perfection. Fidèle aux témoignages visuels au point de se sentir perdu sans modèle, il aboutit, par le truchement des lignes, à deux choses très différentes : à l'aveu de ses émotions les plus subjectives et à une exagération expressionniste dont témoignent nombre de ses déformations voulues ; et, d'autre part, à l'assemblage le plus objectif de formes abstraites, de courbes et de séries de lignes. C'est à ces deux caractères qu'il doit que l'art moderne l'ait tant chéri et que les académiciens s'en soient tant méfiés. Le dessin que nous reproduisons (fig. 4) et qui convient si bien à notre démonstration figure parmi les 400 études d'Ingres pour *l'Age d'Or*, cette peinture murale qu'après six ans de labeur incessant, il dut laisser inachevée, ce qui est très caractéristique de son temps, les peintures du xix^e siècle ne sachant généralement pas transposer leurs dessins détaillés sur le plan de vastes compositions d'ensemble. Cette étude d'un détail de *l'Age d'Or* suggère tout le charme de ces formes bien définies dont le déroulement était destiné à meubler l'espace pictural. Mais, lorsqu'on se tourne vers la composition tout entière — à travers sa réplique réduite, actuellement au Musée Fogg (fig. 5), exécutée par Ingres vingt ans plus tard — on constate aussitôt les difficultés de l'artiste à amalgamer ses groupes isolés. Le déroulement de la composition prévue s'amincit parfois au point d'avoir l'air de former des brisures ; les génies qui voltigent en

haut semblent faire irruption dans la composition plutôt qu'y servir de chainon. En analysant ce tableau, Roger Fry, sans manquer d'en reconnaître le magnifique effort, s'écriait : « Si seulement il avait pu recevoir de Poussin un de ces croquis donnant le brouillon sommaire du mouvement général, quel chef-d'œuvre n'aurions-nous pas eu ! »

Or, Ingres, à mon avis, s'est vraiment laissé aider par Poussin à certains égards : une œuvre comme *l'Apollon et Daphné* (fig. 6), d'une ambiance si douce, d'une harmonie si parfaite entre ses nus et le paysage, d'une beauté si prenante dans sa composition parallèle de groupes humains et de fabriques d'arbres, a dû incontestablement servir de source d'inspiration au maître de Montauban. Mais quel en fut le résultat ?

Dans un article paru dans le 3^e Cahier de la Société Poussin, Erwin Panofsky a fort bien dégagé la valeur de ce tableau de Poussin où, tout en donnant beaucoup de liberté et de variété à la composition, le maître a su en serrer et unifier l'ensemble, formant tout un enchaînement très vivant de personnages et de guirlandes tendu à travers l'espace dans un élan magnifique. Ingres a tout repris du maître sauf cet élan magnifique. S'accrocher aux classiques par la pensée ne suffisait sans doute pas, lorsque les formules classiques commençaient à céder le pas devant un réalisme grandissant animé de mépris pour la composition, l'ordre et le style.

Bien que Delacroix ait été, à bien des égards, à l'opposé d'Ingres, il voulait à Poussin la même admiration. Dans un article qu'il lui consacre, il n'en parle pas comme d'un classique mais comme d'un des grands novateurs de l'histoire de l'art qui, grâce à la vigueur de ses compositions, a su vaincre, disait-il, les chemins battus de ses prédecesseurs romains, c'est-à-dire, dans la bouche de Delacroix, l'école des Carraches. Il loue Poussin, le peintre qui fut peut-être le seul à ne pas imiter Michel-Ange et, pour conclure, il s'appuie sur une longue citation de Sir Joshua Reynolds. Ceci n'est certes point l'effet d'un hasard car, contrairement à Ingres, Delacroix a emprunté à Poussin ce que nous pourrions appeler ses aspects académiques, avec leur forte saveur baroque.

Il suffit de comparer *l'Entrée des Croisés à Constantinople* de Delacroix avec les *Philistins frappés par la Peste* de Poussin, pour remarquer ces

bouquets de personnages et ces groupes placés sur la scène devant un fond de façades, de colonnades ou d'escaliers et formant des ailes de part et d'autre de l'ensemble, et, également, ces scènes bruyantes et dramatiques aux acteurs gesticulants qui semblent exécuter un opéra, sans parler, enfin, de ces mêmes contours sinueux faisant ressortir vigoureusement la variété plastique de la composition. C'est certainement là ce que Delacroix, surtout dans sa jeunesse, a eu en commun avec la première manière de Poussin. Ce n'est peut-être pas là le caractère le plus important du style ni de l'un ni de l'autre, et l'exagération des gestes ne joue certes pas le même rôle dans les deux cas. Chez Poussin, elle tire sa tradition vivante des statues de l'Antiquité tandis que son côté artificiel prouve qu'une noble convention demeure encore intacte ici. Chez Delacroix, c'est là une suggestion du monde factice de la poésie romantique en tant que celui-ci se trouve en opposition et en réaction contre la prose moderne de la perception immédiate. En ce sens, Delacroix se place au terme d'une lignée et, sauf Courbet et Puvis de Chavannes, aucun des peintres qui lui ont succédé n'a plus prêté aucune attention aux grandes « machines ».

Delacroix fut, évidemment, beaucoup plus influencé par Rubens et par Véronèse, et ses peintures de grandes dimensions, aussi chères qu'elles aient pu lui être, n'offrent pas un terrain suffisant pour expliquer la nature complexe de son art ni, surtout, l'influence qu'il a exercée tant sur ses contemporains que sur ses successeurs. Son rôle de pionnier apparaît le plus dans les caractères de son art qui le classent parmi les précurseurs de l'Impressionnisme, c'est-à-dire dans la liberté de sa touche, dans la division des tons qu'il est le premier à introduire, dans sa matière si riche, et, enfin, pour résumer, dans la facture de cette « peinture de peintre » dont on trouve les exemples les meilleurs parmi ses œuvres de dimensions réduites. Si nous comparons la *Mort d'Ophélie* (fig. 7) avec *l'Echo de Narcisse* de Poussin, nous remarquons la ressemblance du motif tout en notant un vif contraste dans quasi l'ensemble des autres éléments de ces œuvres. L'arbre vigoureux de Poussin, aux contours du tronc et des branches fortement accentués, est repoussé de côté et participe chez Delacroix au jeu des lumières et des ombres, à celui des tons foncés et clairs du feuillage, au

miroitement de l'eau et à toute la gamme des cheveux, de la peau et de la robe de la jeune fille qui se noie. Le monde plastique de Poussin est remplacé par l'ambiance éphémère et passagère captée par Delacroix.

Un autre artiste à qui Poussin a servi de guide est un Normand comme lui-même : Jean-François Millet. Là encore, il s'agit d'une conception nouvelle et différente de tout ce que l'art de Poussin représente. C'est l'aspect poétique de Poussin, la tradition de l'*Utricula pictura poesis* que Millet a affectionnée dès le début. Croyant, comme tant d'autres, que, pour faire une peinture, il faut non pas des couleurs et des lignes, mais des idées, et n'ayant, d'autre part, aucune confiance dans sa perception visuelle, il a exagéré l'importance de ce qu'il appelait le message humain. On sait à quoi cela l'a mené. Des tableaux comme la *Récolte du blé* ou l'*Angélus* ont perdu tout intérêt pour nous. Baudelaire n'a-t-il pas déjà déploré qu'au lieu de dégager la poésie du sujet traité, Millet ait toujours cherché à lui ajouter quelque chose de plus. Millet est tombé dans l'oubli aujourd'hui ; deux représentants de la critique d'art aussi différents que Roger Fry et Lionello Venturi n'en font état, ni l'un ni l'autre, en brossant le tableau, de l'art du siècle dernier, ce qui, à mon avis, est une erreur, du moins en ce qui concerne les dessins. *Midi*, son pastel du Musée de Philadelphie (fig. 8) qui date de sa vieillesse, le montre atteignant la plénitude de la forme et la grandeur épique pour laquelle ce peintre a lutté toute sa vie. Aussi différents que ces paysans nor-

mands soient des personnages poussinesques, c'est ici que Millet se rapproche le plus de ce maître, avec une compréhension plus profonde de la noblesse, de la simplicité et de la grandeur paisible de son enseignement, ce qui cristallise l'originalité de sa propre vision.

L'influence de Poussin sur Corot était double, elle aussi, comme dans le cas de Millet. Son *Homère et les Bergers* (fig. 9) était destiné à satisfaire le goût officiel du Salon de 1845. L'atmosphère et l'inspiration thématique en sont dues à Poussin. C'est de la poésie mal peinte, des figures académiques, un décor de théâtre, une composition des plus conventionnelles et des plus vides. Ce tableau indique non seulement à quel point un grand peintre peut parfois se tromper, mais encore combien néfaste l'influence de Poussin peut devenir lorsqu'elle est subie sans discernement. C'est là le résultat d'une longue tradition d'art « littéraire » qui, je le crains, ne s'est pas encore éteinte jusqu'à présent.

Mais ailleurs le legs de Poussin demeure bien vivant, comme dans *la Mère et l'Enfant sur la plage* (fig. 10), par Corot également, au Musée de Philadelphie. De même que Poussin fait accueil dans son art à des caractères tirés du style tant classique que baroque, sans se perdre dans un éclectisme fade, Corot nous donne, lui aussi, une synthèse où l'on reconnaît des aspects du néo-classicisme et du réalisme du xix^e siècle ainsi que même tels autres du début de l'Impressionnisme. Le groupement massif, compact et circulaire, dont on a déjà

parlé à propos de ce tableau, le profil régulier des contours, l'importance accordée à la structure et aux plans, tout cela fait penser au classicisme tandis que l'observation détaillée, la délicatesse du pinceau dans le maniement des lumières et de la matière plastique, indiquent une vision de « peintre ». Mais, par-dessus tout, ce tableau n'appartient à aucun style déterminé et ne représente, en définitive, qu'un art personnel, original, ne puisant ses racines qu'en lui-même. Comme Venturi l'a déjà fort bien montré, Corot est parvenu à son idéal de beauté à travers la réalité, l'harmonie de la composition ainsi que la délicatesse des formes et des couleurs. Il ne s'est jamais laissé aller à du réalisme pur.

Mais tout cela ne s'applique-t-il pas à tout un groupe d'artistes du xix^e siècle, depuis Géricault jusqu'à Cézanne ? En effet, dans chaque génération, nombre de peintres ont cherché à créer le style d'une synthèse personnelle, en faisant des emprunts de-ci de-là, sans glisser vers un éclectisme aveugle. Il me semble que, pour mieux comprendre la structure du style de l'art du xix^e siècle, pris dans son ensemble, il faut s'intéresser davantage à ce courant caractéristique et puissant, dont le parcours est compris entre ces deux pôles extrêmes du néo-classicisme et du néo-baroque.

Quelle définition meilleure pourrait-on en donner qu'en désignant ce courant comme le dépositaire de « l'héritage de Poussin ».

KLAUS BERGER.

— DESSINS DE MAITRES ANCIENS —

DEUX DESSINS
PAR PALMA LE JEUNE

Comme il a déjà été proclamé par A.-E. Popham, il y a vraiment trop de dessins de Palma le Jeune. Les Tietze, dans leur ouvrage sur les dessins des peintres vénitiens du xv^e et du xvi^e siècle, ont contribué à faire distinguer Palma du Titien, mais la ligne de démarcation entre Palma et Aliense n'a pas encore été complètement précisée. Il est vrai qu'Aliense, que ce soit dans son style à la Véronèse ou dans celui où il se rapproche plus du Tintoret, parvient au moins à dessiner les mains et les pieds, tandis que Palma laisse rarement ses élans aboutir à un rendu cohérent des extrémités. Les grands dessins des deux maîtres ne sont pas difficiles à distinguer, ceux de Palma tendent vers une méthode de hâchures réciproques, différente de ses études, vers un emploi très personnel du lavis ou vers des études à grande échelle à la craie, tandis que les œuvres de grandes dimensions d'Aliense identifiées par les Tietze se rapprochent surtout de *modelli* d'un style très serré.

En effet, tout le problème des dessins vénitiens tardifs a été remis sur le tapis par les Tietze et par Otto Benesch, ainsi que dans quelques fascicules récents du « *Corpus Photographicum Gernsheim* », où une série de dessins des Offices, donnés à Balestra, sont de nature à justifier davantage une attribution à Diziani.

Mais là nous nous aventurons hors de notre siècle.

Les dessins publiés ici en comprennent un, d'une part, qui doit être incontestablement de Palma le Jeune (fig. 1), et une feuille, d'autre part, couverte d'études des deux côtés (fig. 2 et 3) et à rapprocher, semble-t-il, de la longue série qui a passé dernièrement de la collection Fitzroy-Philipps-Fenwick au British Museum.

Le premier de ces dessins, sur papier épais et renforcé, avec l'attribution du xvii^e siècle, à *Palma*, inscrite au recto, et avec l'inscription du xviii^e siècle, *G. P. N° 291*, sur le verso renforcé, présente un fouillis amusant où nous reconnaissons les traits familiers d'Adrienne Palma. Le portrait de celle-ci et le personnage de la femme assise, ressemblent beaucoup à des dessins tels que ceux de l'album de Munich reproduits par les Tietze (pl. CLXXXIII, 1 et 2). L'adolescent, plutôt niais, sur le piédestal, dont la tête est toute couverte de plumes, et qui doit être le jeune Gambarato, rappelle les personnages traités comme des statues, de l'album du British Museum (Tietze, pl. CLXXX, 1 et 2), ou le *Saint Sébastien* de Munich (pl. CLXXX, 3). Au point de vue de la mise en pages, c'est une feuille très belle, et la spontanéité du portrait prête sa qualité à tous les autres personnages.

La feuille d'études est sur du papier

mince, numéroté au recto du chiffre 12 tracé dans le style de nombreux dessins de la série conservée jadis à Cheltenham. Les quatre variantes du *Christ mort* sont si pleines de l'exubérance des dernières années de Palma, qu'elles doivent dater de cette période où, dit-on, il avait toujours du papier sous la main pour gribouiller partout, même pendant les repas. Cependant, ces études sont assez différentes les unes des autres pour indiquer qu'il ne s'agit pas de simples gribouillages. Ces variantes, ainsi que le mélange des notes du verso, se rapprochent pourtant assez d'un dessin de Berlin attribué par les Tietze à Aliense (pl. CXXXVI, 1), pour nous causer quelque inquiétude. L'attribution de la feuille de Berlin a été changée sur la base de deux dessins assez sûrs d'Aliense, mais à défaut d'une comparaison directe, il serait difficile de dire si l'écriture en est suffisamment éloignée de Palma pour qu'on soit obligé de lui enlever ce dessin. Après tout, aussi troublantes que soient certaines des preuves à l'appui de cette attribution, le nombre en demeure impressionnant. Je penche donc vers la conservation de ce dessin parmi les Palma « trop nombreux », ceci, au moins, en attendant que la ligne de démarcation entre cet artiste et Aliense se soit un peu précisée.

WINSLOW AMES.

— NOTES ON DRAWINGS —

LANCRET

A PUPIL OF GILLOT

AND THE

QUERELLE DES "CARROSSES"

This sheet with a charcoal and red-and-white chalk sketch (fig. 3) of a head wearing a three-cornered hat and five studies of hands, must undoubtedly be by Lancret. To students of the latter's drawings it reveals the familiar thin, slightly trembling lines, here and there emphasized by the inconsistently scattered somewhat harsh accents found in so many sketches were the painter aimed less at beauty *per se*, then at keeping notes on the movement of a body or the folds of a dress, the details of a hand or face, and the general distribution of light and shade.

These hands are rather close in spirit to those on sheets like the one at the Staedel Institute, in Frankfurt (fig. 2).

But this page's main interest lies in the quasi similarity between the head sketched out on it and one of the coolies—the right-side one—in the *Querelle des "carrosses"* by Gillot (fig. 1) which, together with its companion-piece, the *Arlequin soldat gourmand*, belongs to the Louvre.

The two studies of fists are slightly different from the one on the painting, and none of the three hands holding the shafts coincides with that of the figure. So, these are not a pupil's copies after the painting, but studies made from the model in view of the composition. No other interpretation could be satisfactory. At best one could assume that the pupil worked

at Gillot's side, from the same sitter posing for the footman.

It was in September 1707 that a play by Regnard and Fresny, *la Foire St.-Germain*, was taken up again at the St.-Laurent Fair, the scene of the "carrosses" being added to it; in December of that year the play *Arlequin, Emferor on the Moon*, which also inspired Gillot, was in turn revived at the theater of the Fair. The two paintings must date of the immediately succeeding period.

At what period was Gillot at Lancret's²? It is not known at what exact date the association started. It was assumed that this coincided with his contemporary expulsion from the classes of the Academy, in 1708, following a brawl, which is supposed to have caused him to leave the studio of his teacher, Dulin. But this is merely a conjecture of some likelihood. Lancret, born in 1690, had learned to draw as early as at the age of thirteen and, then, joined the studio of Pierre Dulin, of the Academy, who painted historical subjects with excellent craftsmanship. Lancret must have by then become a good draftsman himself. Incidentally, the sketches under discussion are close in treatment with the drawings of his maturity.

We know of Gillot a sketch for the *Scène des "carrosses"* (engraved by Huquier)¹ which was to be taken over with barely a few changes in the group of figures, and a finished study of *Arlequin wearing the "Fontange,"*

at the Library of Lyons. Judging by the quality of the painting, especially the color scheme, Lancret may be responsible for part of it.

Arlequin soldat gourmand, the other Louvre painting of which a sketch engraved by Gillot is also known (fig. 4)², was derived from a play produced at the Fair in 1716. Lancret may still have worked at it for, as believed by some, his stay at Gillot's may have extended up to 1718, date of his presentation to the Academy.

The treatment of the painting resembles very much that of the *Scène des "carrosses,"* its workmanship and colors are entirely different from those of the *Troyan Horse*, in the Langres Museum, and *Arlequin, Emperor on the Moon*, in the Nantes Museum.

The study of this drawing, which brings out the active part played in the studio by the pupils, contributes new evidence in support of the theses held by some distinguished minds who contend, that *Arlequin, Emperor on the Moon*, was entirely executed by Watteau after a sketch by Gillot. This was already the conviction expressed by Paul Jamot as early as in 1923 in the "Burlington"³, and we share it fully, confirmed as we find it is by the study of the early pictures of the master of Valenciennes which we were able to identify in recent years.

J. MATHEY.

NOTES

UR LES AUTEURS

QUES HEUZEY

est l'auteur d'une longue série de travaux dans le domaine du costume depuis l'Antiquité égyptienne et grecque jusqu'à nos jours. Au Congrès Intern. d'Hist. du Costume, à Venise, en 1952, sa communication portait sur le *Costume de théâtre dans la tapisserie du XVII^e siècle*, et c'est à des thèmes cueillis parmi les trésors de la même époque que sont consacrées ses publications plus récentes, dans la "Rev. d'Hist. du Théâtre". Fidèle à sa collaboration ancienne avec Léon Heuzey, dont il a partagé la signature de tant d'articles antérieurs, il reprend ici l'étude du *Costume mésopotamien, à propos de la statue d' "Idi-Lum" (Questions de costume)*..... page 133

DWIG BALDASS

Professeur à l'Univ. de Vienne, Directeur honor. de la Galerie de Peinture de Vienne, ancien élève d'historiens aussi éminents qu'Adolph Goldschmidt et Max Dvorak, auteur de travaux nombreux et importants sur la peinture allemande, italienne et hollandaise (nous ne citerons que quelques-unes de ses monographies : *Joos Van Cleve*, 1925; *Albrecht Altdorfer*, 1941; *Hans Memling*, 1942; *Hieronymus Bosch*, 1943; *Jan Van Eyck*, etc.), étudie ici, dans le même esprit, *les Tableaux champêtres des Bassano et la peinture réaliste des Pays-Bas au XVI^e siècle*..... page 143

AUS BERGER

Chairman, Dept. of Art History, Univ. of Kansas, frequent contributor to the "Gazette," author of *Géricault, Drawings and Watercolors* (New York, 1946); *French Master Drawings of the Nineteenth Century* (Basel, 1949, New York, 1950); *Géricault and his Work* (Germ. ed., 1953, French ed., 1954, Engl. and Amer. editions, 1955), makes here a parallel study of *Poussin's Style and the XIX^e Century*..... page 161

NSLOW AMES

Director of the Springfield Museum of Art, Springfield, Mo., has made the field of drawings his special subject of investigation. In this issue he publishes *Two Drawings by Palma Giovine* in our section of *Notes on Drawings*..... page 171

QUES MATHEY

dont nos lecteurs connaissent bien les nombreux travaux dans ce même domaine du dessin ancien, et surtout du dessin français du XVIII^e siècle, présente ici, dans la même rubrique, une note sur : *Lancret, élève de Gillot, et la querelle des "carrosses"*..... page 175

BIOGRAPHIE

(E. COCHE DE LA FERTÉ, Conservateur au Louvre; GERMAIN BAZIN, Conservateur des Peintures au Louvre; FRANÇOIS-GEORGES PARISET, Professeur à l'Univ. de Bordeaux; CHARLES DE TOLNAY)..... page 179

L'article du Professeur Ludwig Baldass appartient à la série d'articles qui doivent paraître plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Jacopo Bassano, *l'Adoration des Bergers*, Hampton Court, Angleterre.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

ON CONTRIBUTORS

is the author of a long series of works in the field of costume from the Egyptian and Greek period to the present day. At the Int. Congress of the Hist. of the Cost., Venice, 1952, he reported on theater costume in XVII Century tapestry. Many other of his more recent inquiries belong to the same period. In line with his long-standing collaboration with Léon Heuzey, whose signature he shared for so many previous publications, he carries on here the arduous investigation of *The Mesopotamian Costume, A propos the "Idi-Lum" Statue (Questions of Costume)* (art. transl.)..... page 183

Professor at the Vienna Univ., Hon. Director of the Vienna Painting Gallery, disciple of the great Adolph Goldschmidt and Max Dvorak, author of many and important works on Italian, Dutch and German painting (we cannot mention more than a few monographs: on Joos Van Cleve, Alb. Altdorfer, Hans Memling, Hier. Bosch, Jan Van Eyck, etc.), studies here along the same lines *The Bassanos' Pastoral Paintings and the XVI Century Realistic Trend in the Low Countries* (transl.)..... page 187

qui dirige la Faculté d'histoire de l'art de l'Univ. de Kansas, collaborateur fréquent de la "Gazette", auteur d'un ouvrage sur les dessins et aquarelles de Géricault, d'un autre sur les dessins de maîtres français du XIX^e siècle et, plus récemment, d'une grande monographie consacrée à Géricault, étudie ici parallèlement *le Style de Poussin et le XIX^e siècle* (art. trad.)..... page 192

Directeur du Musée d'Art de Springfield, Mo., U.S.A., s'est spécialisé dans l'étude des dessins anciens. Il publie ici *Deux Dessins de Palma Giovine* dans notre rubrique de *Dessins de Maîtres Anciens* (art. trad.)..... page 195

whose many works in the same field of drawings, particularly of the French drawings of the XVIII century, our readers are well familiar with, offers here, in the same section, a study of *Lancret, a pupil of Gillot, and the Querelle des "carrosses"* (note transl.)..... page 196

The article of Prof. Ludwig Baldass is part of the series of articles to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduced on the Cover : Jacopo Bassano, the *Adoration of the Shepherds*, Hampton Court, England.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/-

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602